المجلس الأعلى للثقافة

تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين

تأليف / فرانثيسكو رويث رامون

السيد عبد الظاهر

المجلد 2

292

المشروع القومى للترجمة

تاريخ المسرح الإسبانى

فى القرن العشرين

(المجلد الثانى)

تأليف : فرانشيسكو رويث رامون

ترجمة : السيد عبد الظاهر



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٢٩٢
- تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين
- فرانشيسكو رويث رامون
- السيد عبد الظاهر

Historia del teatro español

Siglo XX

Francisco Ruiz Ramón

CÁTEDRA

CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

الجزء الأول

من جيل ٩٨ إلى مسرح العشرينيات

الفصل الأول

نهاية قرن . وبداية قرن آخر

١- بينابينتى (١٨٦٦-١٩٥٤) Benavente

(١) موقفان نقديان :

فى ١٩١٧ كتب أندرس جونثاليث بلانكو Andrés Gonzalez-Blanco[1] هذه الآراء حول بينابينتى ومسرحه: «محلل بصير وواضح، ناقد لايهدأ، ساخر يذكرنا أحيانا بضربات السياط التى كان يطلقها خوبينال Juvenal » (صفحة ٩٢)؛ يملك ناصية الفن الجديد الذى يكمن فى «إعداد المواقف، وتقديم الشخصيات وتبرير خروجها ودخولها، والتغييرات والتحولات التى تطرأ على خشبة المسرح... يعرف الدوافع الداخلية المحركة للمسرح التى لايعرفها إلا القليلون؛ كما أن كل المكائد والحيل المسرحية تعد من الأمور العادية بالنسبة له (صفحة ٧٣). هذه الصفات الثلاث: ساخر، وناقد لايرحم، ومحلل بصير للمجتمع، بالإضافة إلى امتلاكه التام لزمام الموارد الشكلية لبناء العمل المسرحى فيما يشتمل عليه هذا من «صنعة» هى بمثابة صفات ومميزات دأبت الآراء النقدية لمسرح بينابينتى – فى أحد جناحيها، فهناك جناح مناهض، كما سنعرف حالا – على التبشير بها دون اختلاف كبير اللهم إلاّ فى الأسلوب الخاص لكل ناقد. فى عام ١٩٥١ على سبيل المثال، كتب خيرونيمو مايّو Jerónimo Mallo: «سخرية، قريحة، رقة، أناقة أدبية، وفاء فى الأنماط الإنسانية، دقة فيما يتعلق بالبيئة، مهارة فى توزيع خشبة المسرح، هى بمثابة المميزات الرئيسية التى تمجّد مسرح بينابينتى»[2]. فى ١٩٥٦، أشار ميلشور فيرنانديث ألماجرو Melchor Fernández Almagro فى مقال نقدى متميز إلى الخط المشترك فى الأعمال المسرحية الأولى لبينابينتى «نوعية الحوار: متدفق، طبيعى، أنيق، أدبى مفرط أحيانا، يميل إلى إصدار الأحكام أو الاستطراد فى الكلام،

لم يكن حوارا مسرحيا بالمعنى السيئ مطلقا، لاذع فى النقد والهجاء الموجهين للعادات، حاد فى سبر أغوار النفس»[٣]. مفاهيم مشابهة صيغت بإسهاب نجدها فى دراسات كالتى أجراها ولتر ستارك Walter Starkie وفيديريكو دى أونيس Federico de Onis، أو فى دراسات أحدث من هذه كالتى أجراها ماركيرى Marquerie ومونتيرو ألونصو Montero Alonso[٤].

إلى جانب التقويم الإيجابى للكتابة المسرحية عند بينابينتى نجد أنفسنا أمام رأى نقدى مخالف تأتى على قائمته المقالات التى كتبها بيريث دى أيالا Pérez de Ayala والمجموعة فى كتاب، أو تلك التى خطها إنريكى دى ميسا Enrique de Mesa[٥]، هذا النقد الذى يستند على بعض المفاهيم والمبادئ الجمالية الأكثر جدية وتأملاً من تلك التى يتبناها النقاد المسرحيون من أصحاب الهوى، والأكثر إلزاما، بالإضافة إلى أنها تحمل بين طياتها حملا لنظرية درامية أكبر، يدين كثيرا من الناحية المنهجية السطحية، للثقل المفرط للميكنة المسرحية، فى أسوأ معانيها، البلاغة السهلة، هذا بالإضافة إلى عدم الثبات على أيديولوجية معينة تعد من خصائص الكتابة المسرحية عند بينابينتى.

تأتى الآراء التى يتبناها بيريث دى أيالا قاطعة: «لقد أشرت منذ زمن إلى أمر أساسى فى الكتابة المسرحية عند بينابينتى: هجنة، خشبة مسرح عقيم. إن ما كتبه من مسرح هو نقيض المسرح نفسه... الشخصيات الدرامية عند بينابينتى لاتكاد تحوز شيئا مما هو درامى، وفيما يتعلق بالشخوص فإنها لاتتعدى كونها أقزاما؛ إنهم أناس متوسطون، أناس عاديون، هذا إذا لم تكن السلبية من سماتهم» (صفحة ١٤٢). وفى مناسبة أخرى يكتب فيها عن مسرحية: *الضرر الذى يلحقونه بنا (ضرر الغير)* (مارس ١٩١٧) نجده يتحدث بهذه الكلمات: «إنه مسرح متوسط الحدود، خال من الحدث والعاطفة، ولهذا يأتى عاريا من الدوافع والسجايا، والأمر الأسوأ أنه يأتى عاريا من الواقع الحق. إنه لا يعدو مجرد كونه مسرحا شفهيا...» (صفحة ١٠٧). وأخير وحتى ننتهى من هذه السلسلة من الشواهد: «فإن أسوأ ما فى مسرح السيد بينابينتى لايكمن فى خلوه من الابتكار، وإنما فى تجرده من الأصالة ؛ لا فى جفاف الخيال ، وإنما فى جفاف الإحساس ، ومن هنا على وجه التحديد تأتى عاطفيته المفتعلة والصدّاحة» (صفحة ١٢٢).

هذه العيوب أو العناصر السلبية لمسرح بينابينتى بإمكاننا العثور عليها اليوم مختصرة فى أقوال نقاد يختلفون كثيرا من أمثال تورينتى بايستير Torrente Ballester

أو جان – بول بوريل Jean-Paul Borel ضمن آخرين، أما الأول فقد كتب: «...إن التقنية التي يتبعها بينابينتي هي أضعف نقطة في إنتاجه الدرامي. وفي هذا المعنى كان تأثيره مشئوما، وبصفة عامة يمكن تعريفها بأنها تقنية التلقف أما المعرفة والصنعة عند بينابينتي فهما من الأمور التي لاشك فيها ، وأحيانا ما يمارسها بطريقة إيجابية، وأحيانا أخرى بطريقة تتميز بالعبقرية ، ومرات أكثر، بطريقة سلبية للغاية... في أي شيء تكمن سلبيته؟ في الاستبدال المنهجي للحدث بالرواية أو التلميح في تلقف الأوقات الدرامية التي تحدث دائما خارج خشبة المسرح أو بين فصل وآخر»(٦).

أما بالنسبة لبوريل فإنه يشير إلى عيوب جسيمة: «إن هذا الإنتاج يحتوي غالبا على شكل روائي أو مقالي أكثر من الشكل المسرحي»، «دائما ما يلجأ بينابينتي إلى الحكاية التي هي تقنية خاصة بالرواية، يُقدم تلميحات ويروي أشياء أكثر من إبرازها، دائما ما نرى الحوار مكونا من سلسلة طويلة من الردود، ذات طابع بلاغي خالص، محكمة التأليف...، دون أدنى توتر درامي... يأتي الحوار ليخدم (الطبائع والأحاسيس) باعتباره تعليقا، بدلا من أن يصبح لها بمثابة الدليل الواقعي والمباشر... أما الحالة النفسية فتأتي دائما سطحية وموجزة... وأخيرا نجد في كتابات بينابينتي تنبيها لموقف أخلاقي يصعب احتماله»(٧).

هذا العرض النقدي السريع يبين لنا مبكرا عن وجود موقفين إزاء الفن الدرامي عند بينابينتي، موقفان لايتصالحان في مناسبات عديدة، وفي أخرى يلتقيان ليفصحا لنا هكذا عما يمكن أن نطلق عليه الجميل والقبيح في مسرح بينابينتي ، وبغضّ النظر عن عدم التوافق النقدي هذا فمن الواضح – مع هذا – اتفاق النقاد على أمرين: على الأهمية التاريخية لهذا المسرح وعلى طابعه باعتباره «فنا جديدا» في وقت ظهوره (١٨٩٤–١٩٠٧)، كما أن هناك اتفاقا أيضا على نجاحه الجماهيري، على الأقل حتى العشرينيات تقريبا، السنوات التي بدا فيها بينابينتي «كمعلّم»- لايناقش بصفة عامة – لمدرسة مدريد، بعد الحرب الأهلية الاسبانية، وخاصة، في هذه السنوات الأخيرة، قامت الأجيال الجديدة، باسم وعي نقدي جديد، والتي لاتهوى الأساطير الأدبية، برفضها في حدود معينة، وليست عامة فحسب، هذا المسرح، الذي لايشعرون نحوه بالتضامن والذي يبدو لهم، في جانب كبير، عاريا من الصلاحية(٨).

(٢) مستويات فن الكتابة المسرحية عند بينابينتى :

على مدى ثلاثة عقود قدّم بينابينتى لجمهوره - الذى كان عليه أن يُشكِّله فى نفس الوقت الذى كان هذا الجمهور يُقيِّد فنه المسرحى[٩] - مسرحا تكاد تنعدم فيه روح الصراع ويكاد يخلو من المشاكل، مسرحا يعد الأمر الأساسى فيه الاهتمام بعرض الأنماط المعيبة من التعايش على خشبة المسرح بواسطة أسلوب مسرحى ليس المهم فيه بناء الحدث الدرامى، وإنما إظهار العلاقات الاجتماعية والأخرى القائمة بين الأفراد، بعمق فى مرات نادرة، لبعض الشخصيات عبر الحوار. كانت اللغة التعبيرية موجهة لا إلى «الفعل» وإنما إلى «القول»، لا إلى المواقف وإنما إلى المحادثات. إن السمة التى يتميز بها غالبية شخصيات بينابينتى أنها تمضى الوقت فى الكلام، دون غاية ظاهرة أخرى سوى إشباع هذه الحاجة عند الشخصيات المتحضرة حين تتواجد جنبا إلى جنب. تتحدث دائما بطلاقة، برشاقة، بطبيعية، بقريحية حادة وبرّاقة. كل هذه اللغة، باعتبارها كلمة على خشبة المسرح، تأتى جديدة على الإطلاق فى المسارح الإسبانية فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر والأول من القرن العشرين؛ تعنى بمثابة قطع نهائى للعلاقة مع الإرث الرومانتيكى، الذى كان سائداً بنجاح فى كتابات إيتشيجاراى Echegaray وتلاميذه، كما كان ملاحظا بصورة أو بأخرى عند ديثينتا Dicenta وكُتّاب المسرح غير الأصليين، عن «القضية الاجتماعية»، مهما كان طبيعيا مقدار تركيزها. هذه الطريقة الجديدة التى يتحدث بها الأشخاص، والتى تفرغ الكلمة من معناها المسرحى[١٠] وتقربها من اللغة الإسبانية الحوارية للطبقات المثقفة من البرجوازية العليا، تعنى أنها تدخل فى إسبانيا طريقة مسرحية جديدة ذات طابع واقعى ، والتى تأتى فيها الطبائع والعواطف والمواجهة النزاعية بينهما فى مرتبة أدنى من الأهمية، أما الأمر الأساسى فيصبح التأريخ الدرامى للرذائل والفضائل- وبصفة عامة الصغير من الرذائل والصغير من الفضائل- لطبقة اجتماعية بعينها، لقد نقل بينابينتى إلى إسبانيا هذا النوع من المسرح الفرنسى، فى منتصف الطريق بين التحليل النفسى و«البوليڤارديسم»، اللذين سادا بنجاح على خشبة المسارح الباريسية لافيْدا Lavedan، ودونيه Donnay وكابوس Capus : مسرح التسامح، والعفو والتفاهم[١١]، وبهذا المعنى فقد أدى بينابينتى لهذه المجموعة الاجتماعية التى كان يتوجه إليها أساسا واجبه كمؤرخ أكثر من كونه كاتبا مسرحيا، وبهذا فقد جاءت

أعماله المسرحية مساوية للتعليقات الصحفية لمؤرخ من «علية المجتمع»، لمؤرخ ذكى وأثينى،متشكك وأنيق، يضطلع بمهمة الداعى للأخلاق أحيانا، الذى هو فى حاجة إلى أن يكون مسايرا لكل جديد، وبالمرة يتطلع إلى تجاوزها، قابلا فى النهاية التزاما بين هذه الحاجة وهذا التطلع.

كل هذا الذى يطلق عليه عيوب مسرح بينابينتى، والتى وصفتُها فى البداية : حوار يخلو من الدياليكتية، تلقُف المواقف الدرامية المحضة، اللجوء إلى الأسلوب الروائى، غيبة التوتر الدرامى، استخدام الأسلوب البلاغى، والإيجاز فى تناول أغوار النفس...، بالاضافة إلى تلك التى يطلق عليها فضائل- النوعية الأدبية للحوار، الرقة، الأناقة، الدقة فى تناول البيئات، اللوذعية النقدية، الطبيعية...، الخ .، وخاصة الإيقاع التام والمعقد الداخلى المسرحى للحوار- تضفى على العمل المسرحى أسلوبا دراميا خاصا لايمكن خلطه بآخر[١٢]، والذى لايتغير أساسا على مدى الإنتاج الدرامى الخصب وغير المنقطع لبينابينتى. إن بينابينتى فى عمله: «أناس معروفون» (١٨٩٦) أو فى عمله «طعام السبُع» La comide de las fieras (١٨٩٨) لايختلف كثيرا عنه فى عمله: أرض القاقم Campe de armino (١٩١٦) أو فى: «النكد الذى كان» Yamargaba (١٩٤١) «وتيتانيا» Titania (١٩٤٥)، على الرغم من أنه بين هذه الأوقات الثلاثة التى شهدت إنتاجه المسرحى قد عصفت بالمجتمع حربان أوربيتان وحرب أهلية، وإذا ما كان ذلك كذلك فلأنه – بين أسباب أخرى – يرجع إلى أن المبادئ الدرامية والتقنية المسرحية قد ظلت على حالها دون تغيير. لماذا؟ لأن النية الخلاّقة، وبالتالى مهمة فن الكتابة المسرحية عند بينابينتى قد بقيتا منذ العمل الأول وحتى الأخير دون تغيير: عملتا على الاضطلاع بمهمة عكس «الأمور الحالية». بالطبع، فليس هناك شئ أكثر تغييرا وزوالا من الأمور الآنيّة، ومن هنا أصبحت مسايرة للأحداث اليومية- مع أخطار الاستعجال والسطحية التى تنطوى عليها هذه المهمة- الموضوعات التى تناولها مسرح بينابينتى، ولكن ليس هناك شيء ثابت مثل الطريقة التى يتم بها «عكس» هذه الآنيّة. ما هو آنّى فى عام ١٨٩٨ (طعام السبُع)، وعام ١٩٠١ (التصنُّع Lo cursi). وعام ١٩٠٥ (ورود الخريف Rosas de otono، أشرار أخيار Los malhechores delbien)، وعام ١٩١٦ (أرض القاقم Campe de armino)، وعام ١٩٢٨ (بيبا دونثيل Pepa Doncel) أو عام ١٩٥٠

(أنت مرة والشيطان عشر Tu, una vez yel diablo, diez) نجده معكوسا بنفس الطرائق فى خدمة النية نفسها. إن الأمر الخطير الذى تنطوى عليه هذه «الآنيّة» لمسرح بينابينتى هو أنها أبقته على هامش التطور المسرح الغربى، للمسرح الغربى الكبير. لم يعد بينابينتى، دون أن يتخلى عن كونه كاتب الحوار الذكى والمرتاب، والمؤرخ العبقرى والأنيق للفترة التى عاشها، يعنى الكاتب المسرحى الآنىّ حين وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، دون أن يُمثّل ذلك، بالطبع، عائقا أمام جائزة نوبل فى عام ١٩٢٢، الأمر الذى أتى ليؤكد شيئا ما كان وما أضحى محل ارتياب: النوعية الأدبية الرفيعة لأعمال بينابينتى... ولكن عملية تحديث لفن الكتابة المسرحية ونوعيته الأدبية ليست مقادير متجانسة. إذا كان بينابينتى يعد كاتبا مسرحيا مجددا وثوريا، ضمن الإطار العام للمسرح الاسبانى خلال العقدين الأخير والأول من القرن، فقد انتفت عنه هذه الصفة، دون ما إنقاص للقيمة الأدبية لإنتاجه كاملا، خلال العقد الثانى من القرن العشرين الذى شهد أزمة الفلسفة الجمالية الواقعية الخاصة بأواخر القرن والمسرح الأوروبى يشرع فى اتجاهات جديدة، يظل بينابينتى على هامشهاو ثابتا على صيغته المسرحية التى لاتتغير، رغم التقلب – ولكن من الناحية الخارجية المحضة– الذى اعترى مسرحه. وعلى النقيض من ذلك، فقد ظلت الصورة الفنية للكتابة المسرحية الأكثر أصالة وجدة، التى اتسمت بروح ثورية عميقة على مدى القرن العشرين، الفن الذى تركه بايى– إنكلان Valle Inclan، مجهولة وبدون أية فاعلية فى المسرح الإسبانى المعاصر، وذلك لسنوات قريبة جدا. ومع هذا، وحتى تاريخ وفاته فى عام ١٩٥٤، فقد ظل بينابينتى بالنسبة لقطاع كبير من الجمهور الإسبانى ولعدد غير قليل من النقاد المؤلف المتميز بالنسبة للمسرح الإسبانى فى القرن العشرين. ولهذا، فقد تحدث كاتب مسرحى شاب منذ وقت قليل عن «ديكتاتورية بينابينتى فى المسرح الإسبانى»، التى ألقت بثقلها كلوحة من الحجر فوق الكُتّاب الجدد للمسرح فى إسبانيا. «كان بينابينتى بمثابة الغطاء الذى يغطى زجاجة الشمبانيا. كان يحوى بين ضلوعه، فيما يبدو، طاقات لاتحصى»(١٣). وهناك كاتب مسرحى شاب من بويرتو ريكو، رينيه ماركيس René Marqués، أدلى بما يثبت نفس الثقل لمسرح بينابينتى على المسرح الإسبانى – الأمريكى(١٤).

(٣) الجوانب التى يتناولها مسرح بينابينتى :

منذ وقت مبكر جدا، حاول النقاد الذين شغلوا أنفسهم بمسرح بينابينتى أن يضعوا تصنيفا لكتاباته المسرحية الواسعة – ١٧٢ عملا – مستخدمين فى ذلك معايير مختلفة، معايير موضوعية: أعمال هجائية، أعمال تنطوى على نوعية عالية من الكوميديا، مجموعة درامية، مجموعة رمزية (جونثالو بلانكو Gonzalo Blanco)؛ معايير قيمية: فترة الصعود (١٨٩٩–١٩١٩)، فتره الهبوط (١٩٢٠–١٩٤٨) (خيرونيمو مايّو Jerónimo Mallo) أو من نوع آخر(١٥). وتأتى آخر محاولة للتصنيف العام لمسرح بينابينتى من جانب مارثيلينو بينيويلاس Marcelino Penuelas) الذى يميز بين ست مجموعات: أعمال هجائية، أعمال تتناول الحالات النفسية، أعمال ريفية، أعمال خيالية، أعمال كوميدية، أعمال عاطفية، أعمال أخرى متنوعة، والتى يعتبر من بينها بعض مختلف للغاية مثل : ليلة السبت La nache del sàbado (١٩٠٣) ، الفراشة التى حلقت فوق البحر La mariposa que volò sobre el mar (١٩٢٦)، القديسة روسيا Santa Rusia (١٩٣٢)، لحن الجاز – باند La melodia del Jazz-band (١٩٣١)، هذا بالإضافة إلى أعمال كثيرة أخرى لايوجد بينها أية نقطة اتصال. وبالإمكان أن تكون هناك بعض التحفظات على كل التصنيفات المذكورة، فدائما ماتجد أعمالا يمكن إدراجها فى العديد من هذه التصنيفات المذكورة أو لاتذكر فى أى منها. أما نحن فسوف نتخلى عن هذه التصنيفات جميعا، ليس لكى نقترح تصنيفا آخر جديداً يعد بمثابة الدواء لكل داء، فنحن لانؤمن بأن هناك تصنيفا كاملا ولاتهمنا فى قليل أو كثير رياضة التصنيف. وتصنيفنا يعتمد على عمل يسهل التثبت منه: التجانس الدرامى للأماكن المسرحية الأساسية المختلفة التى يُجرى فيها بينابينتى الحدث ويضع فيها الشخصيات الخاصة بأعماله، المكان المسرحى الذى، فى رأينا، يملك مهمة بنائية أصيلة سواء بالنسبة للحدث والشخصيات، أو الحوار والبيئة التى تقيد العناصر السابقة، التصنيف الذى – نكرر– لانقصد من ورائه أن يكون نموذجا، وإنما يقتصر كما هو القصد على النية فى تقديم الجوانب الأساسية لفن الكتابة المسرحية عند بينابينتى، إن بينابينتى، مثله فى ذلك مثل كتاب «الكوميديا الرفيعة» من قبل، مثل كتاب الكوميديا الواقعيين المعاصرين الذين يهدفون إلى إظهار الحالات النفسية والعادات،

الأيديولوجية وأخلاقيات المجتمع البرجوازى، إما بغرض التعليم وإما بهدف السخرية أو بغاية مفادها رسم واقع للتأريخ اليومى بطريقة ظريفة، يجمع شخصياته فى أربعة أماكن مسرحية أساسية: الدواخل البرجوازية المدنية (صالونات وغرف كبيرة)؛ الدواخل العامة (صالونات فاخرة فى موقع شتوى أنيق، فى يخت فى أحد القصور)، الدواخل الإقليمية (صالات، صالونات صغيرة، صالونات موراليدا أو هذه الصالونات والصالات الموجودة فى الهواء الطلق التى تشبه الميدان الكبير أو البالكون) والدواخل الريفية (مطبخ، حجرة طعام أو صالة أحد الفلاحين المترفين). فى نفس هذه الأمكنة المسرحية، يجرى حدث «المسرح الخيالى» أو «مسرح الطفل» والذى لم يكن خيال بينابينتى مؤهلا لتناوله بصورة جيدة، كما يتضح ذلك من خلال ثلاثة أعمال هى: الأمير الذى تعلم كل شىء من الكتب El Principe que todo le aprendió de delos libros (١٩٠٩) وتبدأ الحكاية Y va de cuentos (١٩١٩)، العروس الثلجية (١٩٣٤) وتأتى هذه الأعمال فى صورة خيالية نادرة كما تتمتع بالروح «الطفولية» الإشكالية. هناك عمل واحد فقط، بالتحديد عمله الأهم، المصالح المخلّقة Los interesas crenados، يتجاوز هذه الأمكنة الدرامية الأربعة حين عرف كيف يبتعد فيه عن كل رغبة فى تناول ما هو آنىّ. وخارج هذه الأمكنة توجد أيضا أعمال صغيرة أخرى – صغيرة من ناحية مضمونها أو صياغتها– باعتبارها، حتى لاتذكر أكثر من ثلاثة أحوال متميزة، ذات مغزى، بالاضافة، إلى هذا التقلب السريع لبينابينتى ليس فقط فى الناحية الأدبية وإنما أيضا فى الناحية الأيديولوجية: التنين النارى El dragón de fuego (١٩٠٤)، القديسة روسيا Santa Rusia (١٩٣٢) وعمله الذى لايغتفر وغير المعقول: طيور وعصافير Aves y pájaros (١٩٤٠)، تزييف مأسوى ومغرض للحرب الأهلية عام ١٩٣٦.

(أ) الدواخل البرجوازية المدنية :

إنه يمثل أكثر الأمكنة المسرحية تميزا عند بينابينتى، والذى يتمركز فيه جانب كبير من مسرحه، منذ العملين الأولين – العش الآخر El nido ajeno (١٨٩٤) وأناس معروفون Gente Conocida (١٨٩٦)– حتى آخر أعماله الكوميدية فى فترة مابعد الحرب – بداية بعمله: فى النهاية، امرأة Al fin, mujer (١٩٤٢) والغلطة غلطتك La culpa es tuya وحتى الحب يجب أن يذهب إلى المدرسة Al amor hay que mandarle al colegio (١٩٥٠)

وزوجته المعشوقة Su amante esposa (١٩٥٠)، وهو المكان الذى يمكننا أن نذكر فيه عناوين تمثل بدرجة كبيرة مثل التصنع Lo cursi (١٩٠١)، وورود الخريف (١٩٠٥)، أرض القاقم Campo de armino (١٩١٦) أو تيتانيا Titania (١٩٤٥).

فى هذا المكان المسرحى، المعروف دائما بتعلقه الأنيق بالموضة، والذى يتم تناوله بارتياح، يجمع عددا من الشخصيات يرتدى زيا ويتحدث لغة تتوافق دائما مع البيئة الثرية والعارية من المشاكل الاقتصادية والذى تتصرف حياتهم فى إطاره، وحين تصبح الشخصيات معا، سواءً أكانت هناك أسباب لحضورها، ودخولها أو خروجها أم لا، تشرع فى الحديث بلا وعى، ملتزمة بالاعتدال دائما، والإيقاع الجيِّد، باحثة عن الإبهار بما لها من قريحة، وبامتلاكها لموارد ودقائق اللغة، وبأستاذيتها للمشاهرة الشفهية، وفن التلميح، والكلمات المتوسطة، شاهرة أفكارا عامة حول كل شئ بامتلاك ثرى لزمام البلاغه العاطفية، منشغلة بالآثار الناجمة عنها، مهتمة جدا بكل ما يتعلق بالمظاهر دون أدنى اهتمام منها بالجوهر، وتختبئ دخيلة كل من هذه الشخصيات خلف الستار البراق لكلماته، كما لو كانت مهمتها ووظيفتها كشخصيات تنحصر فقط فى الافتخار بما هو عام، والتحفظ على ما هو خاص. وعبر هذه المحادثات التى لاتنقطع داخل الصالون، والتى يتم توزيعها فى مجموعات بطريقة منظمة، ندلف إلى مجموعة صغيرة ولكنها تبدو كاملة من أساليب عامة لحياة المجموعة الاجتماعية لطبقة البرجوازية الرفيعة، التى تصلبت داخل بعض المبادئ الموروثة التى يُقاس بها الواقع، رغم أنها تأتى على النقيض تماما لهذا الواقع نفسه، كما لو كانت غير قادرة على استبدالها بأخرى وفقا للاحتياجات والتطلعات الجديدة، مصدِرين حكما على أنفسهم بالعيش فى تناقض دائم وعقيم بين ما هو نظرى وما هو عملى، بين النظام الأخلاقى والأيديولوجى وبين السلوكيات وطرائق التصرف.يبدو لى غير مظنون- لأنه يعد أمرا منهجيا زائدا فى هذه المجموعة من الأعمال حتى يكون عرضيا أو طارئا- أن بينابينتى قد التقط هذا التناقض عند البرجوازية الرفيعة فى مدريد فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين- التناقض الذى ألمح إليه الكتاب المسرحيون من أصحاب الكوميديا الرفيعة، وخاصة من جانب إنريكى جسبار Enrique Gaspar، رغم فشل تقليدها، وخاصة فى الأول وذلك لعيوب فى اللغة والاهتمام البالغ بالنواحى العاطفية والانشغال بالنواحى الأخلاقية . لقد عثر بينابينتى على اللغة الدرامية الملائمة، ليس فقط لأنه قام بتفريغها من الدلالات العاطفية، كاشفا عنها كل تفخيم بلاغى، ولكن- وهذا هو الأهم-

لأنه قد زودها بهذا الإيقاع الداخلى الذى يسمح له بالتعبير، بالاضافة إلى ما يُقال عن كل ما يجول التفكير فيه ويستشعره الفرد. وهذا، منذ أعماله الأولى، وعلى وجه الخصوص بداية من عمله: أناس معروفون Gente conocida، حيث استخدم فيه بمهارة شديدة الحوارات الجانبية ليدلل على التقابل بين الكلمة المستقرة فى دخيلة النفس والأخرى التى تذاع خارجها، والآن حددنا، إذا كان بينابينتى قد عرف كيف يتلقف هذا التناقض عند البرجوازية- بما فيها، بالطبع، الطبقة الأرستقراطية- فى تحلل أخلاقى تام ويخلق لغة مسرحية ملائمة، تحظى بثغرة تعكس ثغرة هذا المجتمع. فما عرف، على النقيض من هذا، كيف يرقب التوترات الداخلية التى اعترته كما لم يُصب فى إبداع هيكل درامى ضرورى حتى يُشكل، بواسطة الأحداث، صراعا حقيقيا أحدث مواجهات تصادمية بين الأفراد. وفيما يتعلق بالأمر الأول، فقد اختار بينابينتى اللوذعية والتهكم العينى فى عمق شديد. أما بالنسبة للأمر الثانى، فنجد أن كاتب الحوار الماهر ومؤرخ الصالون المرتاب غير الملتزم بشئ قد انتهى أو من الأفضل، بدأ يبتلع بينابينتى الكاتب المسرحى. وفى نفس الوقت، مراعيا المسافة الكافية لكى يطلق سخريته وهجاءه ونقده بلوذعية فى بعض الأحيان، وبذكاء فى أحيان أخرى- لكى يصبح ذلك غاية لا وسيلة فقط- صوب الطبقة الاجتماعية المشار إليها سابقا، فقد انتهى الأمر ببينابينتى أن تماهى معها، وبالتالى، أصبح يمارس نفس لعبتها: لعبة العواطف الجميلة. ها هو يتحول من ساخر إلى داع للأخلاق، وأصبح وقد تحول إلى كاتب كوميدى «للكوميديا الرفيعة»، دون أن يفقد قيمته الأدبية السامية. بدأ يهاجم زيف التقاليد المرعية فى المجتمع، أنانية الرجل، النفاق والرياء، طغيان المظاهر، الخبث، ولكن دون أن يضع القواعد الأساسية التى يقوم عليها المجتمع المُنتقَد موضع النقاش بصورة جدّية. إن كل هذه الأعمال المسرحية تعنى، بالطبع، تشخيصا، ليس للمرض العضال، للمرض الأصيل، ولكن للأمراض العارضة، للأمراض البسيطة القابلة للعلاج، التى نجد لها دواء عالميا متمثلا فى أدبيات التضحية والحب الذى ينتصر على كل شئ.

لم تكن سخرية بينابينتى تتطلع إلى تحريك مناطق عميقة فى الضمير الفردى ولا حتى الجمعى، وإنما تتطلع إلى أن تعكس بارتياب، فى حدة ولكن دون خطورة، عادات مجتمع لم يصب فيه مؤرخه فى رؤية حتى المشاكل الخطيرة. فى مقال بعنوان: «الحماية والتغيير الحر» كتب حول حدود المؤلف الدرامى فى إسبانيا: «فى المقام الأول، نجد الحياة هادئة فى إسبانيا بحيث لاتكاد تلقى بموضوعات فى جعبة مؤلف الدراما.

علينا أن نطرح جانبا التفكير فى المشاكل الاجتماعية، لأنها لاتهم أحدا. فنحن نعلم أن إسبانيا تخلو من المشاكل. والمشكلة الدينية ليست سوى حجة من جانب أصحاب البرامج السياسية؛ وهذه المشكلة تشبه مشكلة الحمص، يتصور كل منا حلا لها على طريقته، وما هناك من داع لحملها إلى خشبة المسرح. إن المسألة الاجتماعية تصبح، بحسابات بسيطة، كما قال ممثل أول عن عمل درامى افتتحه هو نفسه: «جوع وأحزمة: أمران كلاهما مُرٌّ»[١٦]. هذا النغم يأتى فى صورة هجائية بالطبع، ولكن الأمر الآكد هو أن بينابينتى لم يكن يملك الشجاعة كى يلوى هذه القيود التى جثمت على ما يقوم به الكاتب المسرحى من عمل. لقد فضَّل أن يلجأ إلى عمل من بين أبرز أعماله قائلا: «لاتتعمقوا كثيرا؛ فعند التعمق يمكن أن ينهار كل شىء»[١٧]. وقبل أن ينهار كل شئ يأخذ بينابينتى فى توجيه المسرح إلى الغاية الحسنة، بما يجعل قواعد مجتمعه بمنأى عن التصدع. ولنعد، على سبيل المثال، من أجل أن نذكر مثالين رفيعين ومتناقضين فيما بينهما تبعا لنوعية أبطالهما، قراءة: نينى وإيسابيل Nené e Isabel –الشاب El hombrecito (١٩٠٣) وورود الخريف Rosas de Otono.

(ب) الدواخل العامة :

يأتى أول عمل قام بينابينتى بإدراجه فى هذا المكان العام بعنوان : ليلة السبت La noche del sábado (١٩٠٣)، تلاه، بين أعمال أخرى، فى سنوات متتابعة الأميرة بيبى princesa Bebé (١٩٠٤)، مدرسة الأميرات la escuela de las princesas (١٩٠٩)، عملان ينطويان على مواضيع روائية وردية، تعليقات عاطفية حول الواجبات وتطلعات الأمراء والأميرات، الفراشة التى حلقت فوق البحر La mariposa que volómar el mar (١٩٢٦) أو، بعد الحرب الأهلية الإسبانية، فى معمعة الحرب العالمية، الخطاب الأخير La ùltima carta (١٩٤١) وبعد ذلك بسنوات (الأم الامبراطورة Mater Imperàtrix (١٩٥٠)، حيث تم العثور على الأولى فى أحد الملاهى بالشاطئ الأزرق Costa Azul والثانية فى أحد المبانى بمحطة شتوية أجنبية. أما عن نجاحاته الكبرى فى الكتابة المسرحية فقد تمثلت فى عملين: ليلة السبت والفراشة التى حلقت فوق البحر.

ولقد أصاب بينابينتى كثيرا حين وصف عمله: ليلة السبت بأنه رواية مسرحية. أمراء وأميرات تم إبعادهم من مملكة مجردة، سلام النبيلات، كونتات إيطاليات، فنانون

منحطون وفنانون حالمون ممن يعملون بالسيرك يجتمعون فى استراحة شتوية، هاربين جميعا من واقع حياتهم الخاصة، وقد أصبحوا أسارى أحلامهم، «أرواح ساحرة» تطير «بعضها صوب رذائلها، والبعض الآخر فى طريق حبها: صوب ما هو بعيد عن حياتنا وهو حياتنا الحقيقية» (الأعمال الكاملة، أ، صفحة ١١٥٣). يحكى بعضهم للبعض الآخر عن «انطباعاته ومغامراته» (صفحة ١١٦٥)، تصور عنهم عبارات عن الحب، والموت، والحياة والفن والطموح والواقع والسعادة، يذكرون فى حديثهم داوديت وتينيسون tennyson Daudet وبيرون Byron، يحرسهم مأمور الشرطة، الذى يرى أن أصعب شئ فى الأمر الموكل إليه «لايكمن فى معرفته بما يجب أن يعرف، وإنما فى أن يترك العنان لنفسه فى معرفة ما لايجب أن يعرف» (صفحة ١١٣٠). لقد وقع أمر واحد فقط: اغتيال الأمير المنحط فلورينتيو. ومن بين هذا الجمع من الأشباح الثرثارة يبرز شخص واحد: إمبريا Imperia، والتى يكمن حلمها الوحيد فى أن تكون امبراطورة لسوابيا، وتقف الحياة الواقعية فى طريقها ككابوس كريه. إمبريا، التى ترى بأن حق الملوك فى امتلاك زمام الحكم هو بمثابة! حق إلهى! (صفحة ١١٨٩) وما إن توفيت ابنتها- حيث أتت الوفاة بسبب حب بدون نتيجة إيجابية- رغم، أن الحقيقة، أنها قد توفيت بفعل الكاتب حتى يجنب إمبريا صراع ضرورة الاختيار بين حب الأم وحلمها فى نيل الحكم، حتى قامت إمبريابالاستعداد للوفاء بما هوت إليه نفسها، قائلة، كتلخيص وخاتمة للعمل: «حتى نحقق شيئا عظيما فى الحياة علينا بتدمير الواقع بإبعاد أشباحه التى تقطع علينا خطواتنا؛ بأن نتبع، كحقيقة وحيدة، طريق أحلامنا صوب ما هو مثالى، حيث تطير الأرواح فى عمله «ليلة السبت»، بعضها صوب الشر، حتى تتوه فيه كأرواح الظلام: وأخرى، صوب الخير، كى تحيا إلى الأبـد كـأرواح نورانيـة يغلفها الحب.» (صفحة ١١٩١).

وفى عمله: الفراشة التى حلقت فوق البحر- المكان المسرحى: يخت للمتعة يمتلكه المليونير صموائيل سيمبسون- نجد خيلبيرتا Gilberta، التى يحكم عليها الجميع بأنها امرأة طائشة، ولكنها مدفوعة من داخلها برغبة عظيمة فى الكمال، تتمكن فقط من أن تعكس وتفرض شخصيتها الحقيقية على الآخرين حين تلجأ إلى الانتحار، وبهذا تعتق نفسها أمام الآخرين وأمام نفسها بموتها: «ما كنا نصدقها!! كل شئ باطل!. قلنا ... وحتى نصدق، وحتى تصدق هى نفسها، عرفت طريق الموت... لقد كانت الفراشة التى حلقت فوق البحر» (٥، صفحة ٦٦).

فى هذه الأعمال التى تدور فى بيئة عامة، مفعمة بهذا الجمع الحالم والأنيق لأوروبا المنحطة، الغنية بكل ما من شأنه الهجاء ، وفقيرة إلى العواطف الأصيلة، رشيقة، خالية البال، تائهة، مستهترة وعاطفية، هل كان بينابينتى يقترح على جمهوره البرجوازى مهربا جديدا ورائعا، يختلف عن الدراما التاريخية الشعرية أو عن ذلك المهرب الباهت المعروف باسم المسرح «الشعرى»، أو تأريخا مسرحيا آخر «لمجتمع رفيع»، باحتضاره وموته، فى نفس الوقت الذى أُنقذ فيه بعودته إلى الأصالة، تكونت منه رسالة بينابينتى؟ يبدو لنا أن بينابينتى يدرك فى هذه الأعمال غرضين: رثائى: فيه رثاء لمجتمع أُصيب بجرح قاتل، لكنه جميل مثل أداة ترف لا فائدة ترجى من ورائها؛ وغرض نقدى: يموت لأنه لم يعد قادرا على أن يحيل مُثله إلى واقع، ويجعلها تتطابق مع الأوقات الجديدة بدلا من هروبه فى عالم أحلامه، وهكذا فإن بينابينتى يعود لمعالجة، ولو أن ذلك بطريقة مجردة، الساعة الأخيرة لعالم جديد من الأشباح الذين لايعرفون سوى الحديث بعبارات برّاقة وعندما يقترحون على أنفسهم العيش حقا لايمكنهم إلا البلوغ إلى تشكيل صورة للأساطير القديمة غير محددة ومثالية ومبهمة، مثلما فى الأميرة بيبى La Princesa Bebé: «الحياة... الحلم! ...الاثنان معا... الحب...، الحب هو كل شئ...، حلم وحياة! ...(II، صفحة ٥١٢).

مثلما حدث مع بينابينتى من قبل الجمهور البرجوازى الذى صفق له، فإن هؤلاء الأمراء والأميرات الموجودين فى عالم لم يعد لهم فيه شئ يفعلونه سوى الكلام، يبحثون أيضا عن السعادة، السعادة التى لاتوجد فى الثروة ولا فى المرح ولا فى السلطة ولا حتى فى المجد، وإنما توجد فى التضحية، السعادة الحقيقية بين المظاهر الجمة التى تغطى السعادة»، كما أتى فى خاتمة المثل الذى يعرضه علينا الأمير ألبرتو دى سوابيا فى نهاية: مدرسة الأميرات (٣، صفحة ٥٨١-٥٨٢).

(جـ) دواخل الأقاليم :

يأتى هذا المكان المسرحى بمثابة الأخت الصغرى لما عرف عن جالدوس Galdos باسم «أوربا خوسا» وعند كلارين Clarín باسم «بيتوستا»، ولهذا فهو يعمل على مواصلة سلسلة المدن- العلامة.. فى القرن العشرين- على الخريطة الأخلاقية لإسبانيا، بلورة للاختناق والضعف الروحى لحياة الأقاليم، وبين هذه الأمكنة يمكن الإشارة إلى

ما عرف عند بيريث دى أيالا Pérez de Ayala باسم «بيلاريس». وعند أونيتشيس Arniches باسم «بيانيا».

إن كلمة «موراليدا» التى تطلق على هذا المكان عند بينابينتى هى اسم لعاصمة إقليم من الدرجة الثانية، لها حاكم مدنى وأسقف، وفيها يوجد الميدان الكبير. ومسرح، وميدان لمصارعة الثيران، «مدينة لاويّة» (ا، صفحة ٧١٢)، فى نظام بطرياركية الأمومة- هذه التجمعات النسائية الوديعة والمقتدرة- ونظام حكم الاستبداد، حيث تعمل المصالح الخاصة غير المعترف بها عملها متخفية فى صورة مبادئ نظامية، مهذبة، ومترعة بالرفاهية العامة. وفى «موراليدا» هذه يتركز الحدث عند بينابينتى، أو من الأفضل، حوارات: الحاكمة La goberadora (١٩٠١). العمل الأول من السلسلة، حوارات، زين النمل Las cigarras hormigas (١٩٠٥). عذراء الآلام La Inmaculada de los Dolores (١٩١٨) وفى النهاية، بيبا دونثيل Pepa Doncel (١٩٢٨)، القائمة التى يمكن أن تضاف إليها أعمال أخرى، تم العثور عليها فى مدن الأقاليم. رغم أنها لاتسمى «موراليدا»، كى لاتذكر سوى عنوانين يرجعا إلى تواريخ بعيدة: الأشرار الأخيار Los malhechores del bien (١٩٠٥) أو وخزة الدبوس Alfilerazo).

على الرغم من ظهور محاولات نقد سياسى أو اجتماعى فى جمل متفرقة، فإنها تبقى منعزلة، دون أن تبلغ أهمية كبيرة أكثر من كونها مجرد تلميحات، ويخلو النقد الذى يطلقه بينابينتى من المغزى الاجتماعى، حيث يقتصر هدفه على عكس بيئة أخلاقية، يبرز فيها النفاق، والرياء، والأنانية باعتبارها أركانا أساسية لمجتمع تحول إلى البرجوازية غير القابلة للتغيير والتجديد، منغمسة فى أخلاقيات مرعية جامدة، وبهذا يصبح كل فرد خارج عنها مضطرا فى النهاية إلى أن يجعل سلوكه مطابقا لنظامها هذا إلى جانب قياساته العقلية، مثلما هو الحال بالنسبة لبيبا دونثيل Pepa Doncel، بطلة العمل الذى يحمل نفس العنوان. وكما يلحظ جيريرو تامورا Guerrero Zamora، «فى بيبا دونثيل، نجد المجتمع الذى يسود فيه النفاق التابع للموراليدا المُتخيَّلة يبقى محلا للسخرية حقًا ، إلا أن البطلة، الداعرة المتحولة، تتطلع إلى الاندماج فى المجتمع وذلك من أجل ضمان مستقبل جيد لابنتها»[١٩].

إن النقد الذى يطلقه بينابينتى على مجتمع برجوازى وجامد فى مدينة إقليمية يخلو من الرغبة الواضحة فى الاصلاح، ذات الغاية الراديكالية الواسعة، التى اتصف

بها أرينيتشيس Arniches في عمله: الحكام المستبدون Los CAciques، المقر البطولى La heroica villa أو سـيـدة تريبـيليث La Senora de Trévelez، ليظل هكذا ببساطة مجرد «مرآة للعادات» بين خبيث وعاطفى بما يقدمه من حلول، بعاطفية غير بعيدة عن أجواء الكوميديا الرفيعة» التسع عشرية، ولنفكر، على سبيل المثال، فى أوجه الشبه بين أهل الخير Los hembres de bien (١٨٧٠) لتامايو وباوس Tamayo y Baus والأشرار الأخيار التى كتبها بينابينتى.

وليس من الإفراط، مع هذا، أن نذكر هذه الكلمات لتورينتى مايستير Torrente Ballecter: «إن بينابينتى لايتفق مع رفقائه من هذا الجيل فى الموقف تجاه مشكلة إسبانيا، كما أن القواعد التى أقيمت عليها أيديولوجيته لاتجمعها أية علاقة مع قواعد ماتشادو Machado، وأونامونو. وباى إنكلان وآتورين. ورغم ذلك فإن الخواتيم دائما ما تأتى متماثلة»[٢٠].

(د) الدواخل الريفية :

يبلغ عدد الأعمال الدرامية الريفية التى كتبها بينابينتى ثلاثة، رغم أن ثالثها يبقى فى مرتبة أقل بكثير من مرتبة العملين الآخرين: السيدة آما Senora Ama (١٩٠٨) والمغضوب عليها La malqwrida (١٩١٣) والشريفة الإسبانية La Infanzona (١٩٤٥).

فى عام ١٩٢٣ كتب فيديريكو دى أونيس Federico de Onis، المعجب المتحمس بمسرح بينابينتى، بعد ثلاث سنوات من افتتاح عمله: المغضوب عليها La malquerida فى نيويورك، حيث حققت ١٧٩ ليلة عرض: «هناك شبه يجمع بين العملين: (السيدة آما والمغضوب عليها) من حيث أنهما ينتميان إلى نفس الوسط، الوسط الأبعد الذى تسوعبه روح بينابنتى: إنها دراميات ريفية تقع بين فلاحين إسبان من عصرنا. ولكن من المؤكد أن الواقعية الظاهرية التى تنطوى عليها هذه الأعمال، الريف والفلاحين الذين يظهرون فيها ليسوا بإسبان ولا من أى مكان آخر: إن الريف بالنسبة لبينابينتى شئ اصطلاحى، ليس له وجود شعرى حقيقى، وبالنسبة للغة الفظة المستخدمة فإنها لغة اصطلاحية مع ما يلزم من رتوش كافية كى تعطى انطباعا بلغة شعبية...»[٢١]. بالنسبة لبينابينتى فإن وضع حدث فى الريف يعنى ببساطة عدم تحقيقه ...» .

ومن المناسب أن تأخذ هذه الكلمات فى الحسبان حتى لا نقع فى الخطأ الذى يقع فيه النقاد - أيًا كان موقفهم بالنسبة لمسرح بينابينيتي، والذين يتركون فى مرات كثيرة ذكر المكان المعروف باسم «ألديا كابو»، حيث أمضى فيه الكاتب فترات ما، كما لو كان قد «نسخ» أشخاصه هناك.

وفى السيد آما La señara Ama نجد أن الموضوع هو كل شئ: فها هى المرأة المتزوجة، التى لم تنجب أطفالا، والتى يخونها زوجها باستمرار، إلا أنها تشعر بافتخار فى داخلها من أن زوجها محل إعجاب من النساء جميعا ويصيبهن بالجنون، وهى الزوجة الشرعية الوحيدة التى يعود إليها دائما بعد كل مغامرة وحينما علمت بأنها سوف ترزق، فى النهاية، ابنا من زوجها أيقظ ذلك فيها الحاجة إلى وضع حد لهذا كله، الحاجة إلى أن يصبح الزوج ملكا لها وحدها. هذا الموضوع، مع هذا، لا يتجمع فى حدث ولا يضع حدا تعريفيا لأى نوع من الصراع ويكمن العمل فى تكرار الموضوع بلسان البطلة والشخصيات الأخرى، كما لو أن بنيابينتى، فى حوزة هذه الفكرة الدرامية، لم يصب فى وضعها فى الإطار الدرامى، قاصرا جهده على تطويره عن طريق الحوار الفكرى. ويأتى بناؤه ليجعل منه قرينا للمسرح المدنى، مع الاختلاف الوحيد الذى يكمن فى اللغة والبيئة الريفيتين. وفيما يتعلق بالشخصيات الريفية - لا بولا، لاجو بيسيندا، لا خورخا - ما هى إلا شخصيات تلعب دور «الكومبارس» تدور حول وفى خدمة دومينيكاDominica - السيد آما- إحدى نساء البرجوازية الريفية.

وفيما يتعلق بالعمل المسمى: المغضوب عليها La Malquerida، فإنها تأتى مختلفة اختلافا جذريا فى بنائها. من حيث إن بينابينتى يخلق حقا حدثا دراميا وبعض السجايا التى يحتدم الصراع بينها، ومن حيث إن المصلحة تنبع من الحدث وليس فقط من كلمات الأشخاص. الحدث الذى يعلم جيدا كيف يطوره ويعطيه دوافعه يأتى العمل، تبعا لما يذكره بإيضاح التحليل الذى قام به خوان بيّيجاس[٢٢]، مبنيا بواسطة الربط التداخلى للحدثين اللذين يقعان جنبا إلى جنب، حدث خارجى، يعتمد على بؤرة هى العاطفة التي يوليها إيستيبان لأخته غير الشقيقة أكاثيا Acacia، وحدث آخر داخلى، يظل فى الخفاء حتى النهاية: العاطفة التى تظهرها أكاثيا تجاه زوج أمها، عاطفة كانت هى نفسها لا تدرى بها. يتركز الفصلان الأولان حول عمليات البحث عن جريمة - جريمة فاوستو، خطيب أكاثيا - والبحث عن المذنب، عمليات بحث بها رايموندا، زوج إستيبان وأم أكاثيا، دون أدنى شك منها فى أن الكشف عن الحقيقة سوف ينجم عنه

هدم لسعادتها هى - فمنذ أن تحملت رايموندا - يكتب بييجاس - «مهمة البحث فإن تقنية العمل: المغضوب عليها La Malquerida تصبح ذات صلة بالعمل التراجيدى المعروف «أوديب، ملكا» لسوفو كليس: حيث اكتشاف العمق الخفى يؤدى إلى الإبادة، أما الفصل الثالث فإنه يدور حول السبب المزدوج لعقوبة المذنب أو العفو عنه، مع نقل الثانى إلى الأول بطريقة تدريجية، وحين يظهر فى الأفق أن العفو سوف ينتصر، بواسطة الندم الذى أبداه إيستيبان ورغبة رايموندا وأكاثيا فى العفو، النظام الذى تمت مخالفته، نجد الحدث الداخلى يتدخل فجأة وبعنف، محطما بذلك الانسجام العائلى، تتدخل رايموندا بين الزوج والابنة، وبموتها على يد إيستيبان تنقذ أكاثيا من عاطفتها الموجهة إلى فعل الفحشاء مع المحارم. وفقط عندما تتكشف الدوافع الخفية، بطريقة تدريجية، تخرج للضوء حيث يضفى ذلك شعورا فجائيا على كل فصل وكل كلمة تصدر عن الشخصيات الأساسية، موضحا بهذا روح التناسق الداخلى التى تسود العمل الدرامى.

«كل شئ هنا - كتب جيريروا ثامورا - أصيل، مجسد وغير قابل للجدل»(٢٣)، إلا أن بينابينتى - علينا أن نضيف هذا - لم يكن مضطرا لأن يحذف من بنائه هذا البحث عن الأثر الميلودرامى الذى يعد واحدا من أكثر الجوانب الخدمية دواما فى هذا المسرح الذى ظهر فى نهاية القرن، وبداية قرن آخر، الذى رغم حذفه لبلاغة الكلمة لم يعرف، مع هذا، كيف يحذف المفهوم البلاغى التسع عشرى للعواطف والأحاسيس.

إذا كانت السيدة آما، والمغضوب عليها - أخذا فى الاعتبار أن العمل الثانى يفوق الأولى من الناحية الدرامية - قد حازتا الفضل التاريخى لكونهما معاصرتين، فإن هذا الفضل يتنحى جانبا عن لا إنفاثونا La Infazona الدراما التى تعالج زنا المحارم الواقع بين أخوين، والذى يولد فى غير وقته وعكس التيار الذى كان يتبناه المسرح المعاصر، ولكن وباعتبار هذا العمل فى ذاته، رغم هذا، وعلى هامش زمانه والمسرح الذى سد فى آوانه، يعد من الأعمال التى تبدى خاصيته الميلودرامية التى لا تقبل المساومة وقصده المهيب الذى لا يبعد عن الهيبة المسرحية التى كان يمثلها إيتشيجاراى.

(هـ) المصالح المبتدعة Los intereses Creados :

تم افتتاح هذا العمل على مسرح لازال بمدريد فى التاسع من ديسمبر ١٩٠٧ وهو عمل يأتى مقرونا دائما بكل ما هو أفضل مسرحيا وأكثر دواما بين مسرح

بينابينتى وما يزال العمل الوحيد الذى يعرض على خشبات المسارح الإسبانية المعاصرة حيث يكون جزءًا من مخزونها الكلاسيكى.

ولقد ظهرت شخصيات «كوميديا الفن» مبكرا جدا فى مسرح بينابينتى، فقبل افتتاح عمله العش الآخر نجد هذه الشخصيات موجودة فى مسرحه الخيالى (١٨٩٢)، وخاصة فى عمله: حكاية ربيعية Cuento de Primavera، الذى يحتوى على شخصيتين هما: أوليكين وكولومبينا، تعدان بمثابة التمهيد لشخصيتين أخريين هما: كريسبين وليالندرو، حتى فى اللغة نفسها[٣٤].

يلجأ بينابينتى إلى استخدام شخصيات «كوميديا الفن» حتى يجسد بواسطتها نماذج جمالية - اجتماعية تتخطى حدود زمان ومكان محددين، بحيث لا تصبح شخصياته الدرامية مثبتة أو ملحقة بنمط (اجتماعى ما ، تاريخيا - على سبيل المثال، المجتمع الأسبانى فى زمانه -، محصلا بهذا عامل التباعد الذى يمنع كل نمطية واقعية فى نفس الوقت الذى يعطى فيه لعالمه الدرامى حشدا من الاقتصاد الدرامى الكبير، حيث يأتى كل شخص حاملا لاسم (بانطلون، كولومبينا، بوليتشينيلا، أرليكين) ينطوى على نظام قيم متناسق وذى مغزى من الناحية الثقافية. فى هذا العالم المفعم بهذه الطريقة، منذ البداية، بمعانى جمالية - أدبية، يدخل كريسبين ليااندرو، وهو إدخال لشخصيتين، ذو معنى أيضا، من ارتباط أدبى مع شخصيتين أدبيتين تقليديتين أخريين هما: الخادم (المهرج) - والسيد فى المسرح الإسبانى الكلاسيكى الصعلوك، ولكن بينابينتى بكل فطنة وذكاء، يعكس العلاقة الطبقية للسيد والعبد وفيها علامة النظام القيمى الذى يمثله كل واحد منهما، مع الحفاظ على الفارق التقليدى بين الاثنين - مادية العبد (الخادم) ومثالية السيد - ما يمكنه من إظهار كيفية استمرار العالم المثالى للسيد فحسب والقيام بمهمته بفضل العالم المادى للخادم، وأعمق من هذا، كيف أن العالم المثالى لا يمكن له أن ينفصل عن هذا المادى فبدون كريسبين لا يتمكن ليااندرو من تحقيق القيم الجمالية والنبيلة التى يحملها، إذ أنه بمعرفة العالم الذى يجب أن يتحرك داخله بصفة قهرية، فلن تتجاوز هذه القيم مستوى التطلع، أى، المستوى النظرى والتجريد المثالى، ولكن، بدوره، حين يقديم كريسبين الخدمة فقط إلى ليااندروا، رغم أن خدمته تقوم على أساس من التهكم والبذاءة، يمكن لكريسبين أن يحقق لنظام قيمه النجاح والقبول. إن المجتمع يقوم على اللعبة الضرورية للمصالح المبتدعة، حتى فى العالم العلوى للحب والجمال، إلا أنه يتطلب، بدرجة ما ، معاونة المظاهر.

بينابينتى يخلق لوحة جديدة وأصيلة من الأعاجيب، يظهر فيها مائيسى بدور - كريسبين - شخصية تحرك الأسرار والخيوط غير المرئية التى تحرك كل واحدة من الأشكال التى توجد ضمن لوحته العالمية وبالنسبة للشخصيتين ليناردو وكريسبين. فإنهما تجسدان فى عمل بينابينتى فكرة للنمط النموذج، بقيمة أسطورية(٢٥)، يعبر عنها المؤلف أولا على لسان كريسبين، ولكنه يطورها دراميا مع استمرار الحدث والطبائع: «قد تضطر الضرورات الحياتية القاسية الرجل النبيل إلى قبول أعمال وضيعة، مثله فى ذلك مثل المرأة النبيلة، وهذا الخلط بين الوضاعة والنبل فى شئ واحد يفقد الحياة رونقها فالمهارة تستدعى الفصل فى شيئين الأمر الذى عادة ما يظهر فى واحد فقط. سيدى وأنا، رغم أنهما شئ واحد، فكل منا يمثل نصف الآخر. أنعم هكذا كان الوضع دائما! فكلنا يحمل فى داخله رجلا عظيما صاحب أفكار سامية، قادراً على كل عظيم وكل جميل... وإلى جانبه الخادم المتواضع، الذى يقوم بالأعمال المتدنية، الذى تضطره الحياة إلى قبول الأعمال الوضيعة... وكل الفن المكرس للفصل بينهما بهذه الطريقة، بحيث إذا ما قدر لنا الوقوع فى أمر دنيئ يمكننا أن نقول دائما: «ليست لى، لم أكن أنا، وإنما كان خادمى». وفى البأس الأكبر لحياتنا دائما ما يوجد شئ فينا يريد أن يشعر بالتميز علينا نحن، ولسوف نحتقر أنفسنا أكثر إذا لم يكن لدينا الاعتقاد بأننا نساوى أكثر من حياتنا» (الأعمال الكاملة،٣، صفحة ١٧٨، الفصل الأول، المشهد الثانى) .

هذا المعنى المزدوج للشخصيتين النموذج ليس مصاغا، مع هذا ومسرحيا بنفس الفاعلية، فها هو فيديريكو دى أونيس يكتب: «أما بالنسبة للعالم السفلى للعواطف الأنانية والمتعلقة بالأعمال الوضيعة فإنه مرسوم، ليس فقط بثراء، وصلاحية وصرامة وعمق، وإنما بتسامح وظرف. على العكس، فإن العالم المثالى الذى يمثله المحبون بسيط وفقير فى الألوان، غامض، سطحى، اصطلاحى، ومبالغ فى رقة القلوب. ولقد تمكن بينابينتى بعينه من أن ينفذ، وهو الكاتب الساخر، الأخلاقى المتشكك والمتشائم، بعمق فى الدهاليز الخفية للمجتمع الإنسانى، ونظر فيها بوضوح كبير، أما العالم المثالى، فعلى العكس، فما استطاع سوى أن يلمحه بعينيه، وما بقى منه فى إنتاجه سوى مجرد إشارة، بصيص، الاعتراف المبهم بوجوده، وهو ما يكفى، حقا، لصبغ كل ما تبقى بضوئه الخافت وإضفاء معنى عميق على الكوميديا والذى بدونه ما كان لها معنى. وإذا ما حظى العالمان فى العمل بنفس القوة والطواعية لاقترب بينابينتى من النوعية الجمالية لثيربانتس Cervantes أو، على الأقل، لفرنانـدودى روخاس Fernando de Rojas»(٢٦).

ورغم هذا التباين الجمالى فى العرض المسرحى للعملين، فإن العمل المعروف بعنوان المصالح المبتدعة يعد أحد الأعمال الكبرى فى المسرح الاسبانى للقرن العشرين.

الجزء الثانى - المدينة السعيدة والمطمئنة **la Ciudad alegre y confiada**، التى تم افتتاحها على مسرح لارا نفسه عام ١٩١٦ الافتتاح الذى لأسباب غير أدبية غدا يعنى بالنسبة لبينابينتى نجاحا فائقا، إنه عمل مفعم بالفكر، والبلاغة ويخلو من الوحدة والقوة والجمال المتعلقة بالنواحى الدرامية.

إن نسيان الوظيفة التجديدية التى كان يضطلع بها مسرح بينابينتى فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حين قطع كل صلة بينه وبين التقليد المسرحى الميلودرامى والانشادى الخطابى القائمة على التحول والتأثير، وترك المناداة بأصالته ككاتب مسرحى وبدوره كمحدث للمسرح الاسبانى المعاصر، الذى، بواسطته، استطاع مد جذور الصلة بينه وبين الأشكال المسرحية الأكثر حداثة للفلسفة الجمالية الواقعية فى عصره، يعنى الوقوع فى تحزُّب وخطأ فى تقدير التاريخ. ولكن إذا ما تغاضينا أيضا عن رؤية ما هو بمثابة الحمل الساكن، والتكرار، وما هو مناهض لكل جديد فى مسرحه فإن ذلك سوف يعنى وقوعا فى تحزب لايقل عن سابقه، تلك التحزبية التى شرع فيها الجانب الأسطورى عند بينابينتى.

٢- كارلوس أرنيتشيس (١٨٦٦-١٩٤٣) **Carlos Arniches** :

بين ١٩١٧ و١٩٢٢ أنهى بيـــريث دى أيالا **Pérez de Ayala**، فى سلسلة من المقالات(٢٧)، عهدا تم فيه تصوير تقليدى لأرينتشيس على أنه كاتب مسرحى بسيط، قام بتأليف «مسرح صغير»، ليقترح علينا صورة جديدة يبرز فيها الأصالة والأهمية الكبيرة اللتين يتمتع بهما أرنيتشيس كمبدع لنوع مسرحى ذى قيمة كبيرة، إنها «التراجيديا الساخرة». وبعد ذلك بسنوات، فى عام ١٩٣٣، خصص له بدرو ساليناس مقالا وضع فيه أرنيتشيس فى الصف الأول لكتابنا المعاصرين»(٢٨). وفى سنوات قريبة قام عدد من الكتاب مثل بيرجامين **Bergamín**، وبويرو باييخو **Buero Vallego** بالإضافة إلى مجموعة شابة من الكتاب مثل لاورو أولمو **Lauro Olmo** أو كارلوس مونيوث **Carlos Munoz**،

بنشر مقالات أو الادلاء بتصريحات تسود فيها نفس الرغبة القلبية فى إنقاذ مسرح أرنيتشيس وأخيرا، وبمناسبة الذكرى المئوية لميلاد كاتبنا تعرض بعض أعماله: الحكام المستبدون Los CAciques، السيد أدريان الساذج El senor Adrian el primo، وأنا أحب... Yo quiér ...، ونشرت المقالات العديدة، وعلى الأخص، كتابين[٢٩]، إن الحماس والتقويم لمسرح أرنيتشيس، لم يصل، مع هذا، إلى الحرارة العالية الى أدى إليها الاحتفال، فى عام ١٩٤٦ أيضا، بالذكرى المئوية لبايى إنكلانvalle Inclán. وعلى خلاف هذا الكاتب، الذى كتب مسرحا تخطى بسعة حدود زمانه كى يفرض نفسه كإبداع درامى يتمتع بأصالة مطلقة، فإن مسرح أرنيتشيس بات من الصعب عليه أن يتخطى الفترة التى ولد فيها ونطاقه القومى.

يبدأ الإنتاج الغزير لأرنيتشيس فى عام ١٨٨٨ بعمله: دار نشر Casa editoriál، الذى كتبه بالاشتراك مع جونثالو كانتو Gonzalo Cantó، ويصل إلى نهايته عام ١٩٤٣ حيث تم فيه افتتاح لم يحضره الكاتب لعمله: السيد بيرداديس Don Verdades بين هذين التاريخين قام الكاتب بافتتاح أكثر من مائة عمل كتبها بالاشتراك مع آخرين. وثلاث وستين كتبها بمفرده، ونذكر بعضا من الذين شاركوه فى الكتابة المسرحية على مدى الخمسة والخمسين عاما هذه مثل[٣٠]. جارثيا ألباريث، ثيلسو لوثيو، جونثالو كانتو، أباتى، إيسنزيميرا، باسو، لوبيث سيلبا، فيرنانديث شاو، وكلهم اضطلعوا بتأليف «المسرح الصغير»، الذى بدأ انحطاطه فى السنوات الأخيرة من العقد الأول للقرن العشرين. على الرغم من أن أرنيتشيس قد دأب حتى نهاية حياته على عادة الكتابة بالاشتراك مع آخرين- وهى عادة وصفها، بحق، ديث- كانيدو، بأنها مشئومة[٣١]، وهو أمر لايمكن شرحه إلا بنفس طبيعة الجنس الأدبى المكتوب... طبيعة تبدأ فى الانحسار بصفة ملحوظة بداية من عام ١٩١٦، الذى شهد إبداع: سيدة تريبيليث La senora de Trévelez، أعظم أعمال أرنيتشيس، وبالتحديد فى وقت سابق على إبداع أول الأعمال التى أطلق عليها «التراجيديا الساخرة» - i زوجى قادم Que viene mi marido! (١٩١٨) -، على الرغم من أنها، أى العمل الأول، دون أن يطلق عليها بصراحة، كانت تراجيديا ساخرة. فى مقابل سبعة وسبعين عملا كُتب بالاشتراك مع آخرين فيما بين ١٨٨٨ و١٩١٦، والاثنين وعشرين عملا أصليا، والتى من بينها نجد خمسة عشر عملاً من فصل واحد فقط، تتحدث بنفسها فقط ،

الاثنان وعشرون عملا التى كتبت بالاشتراك مع آخرين فى الفترة ما بين ١٩١٦-١٩٤٣ وفى نفس الفترة، الثمانية والثلاثون الأصلية، والتى ممن بينها نجد القليل المكون من فصل واحد، دون أن نأخذ فى الحسبان «المسرحيات الفكاهية السريعة» التى جاءت تحت عنوان: عن مدريد القديمة Del Madrid Castizo (١٩١٧).

(١) أرنيتشيس و «الجنس الأدبى الصغير» :

«مع ثورة ١٨٦٨- يكتب ديليتو وبنيويلا- ولد فى مسرحنا النوع المسرحى المشهور «النوع الصغير»، الذى ساد خلال الثلاثين عاما الأخيرة من القرن السابق وأشرف على الانتهاء فى ١٩١٠ على يد ابنه الوريث والخليفة، «النوع الأدنى»[٣٢]. لقد ولد تحيط به الحدود البنيوية الخاصة بالنوع المعروف باسم «المسرح بالساعة»، بأنماطه الثابتة الكوميدية، وهذا يعنى أن «النوع الصغير» -تبعا لما قلناه فى كتابنا السابق- يمثل فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر نوعا من العلاج للغة المسرحية وتنقية للمناخ البلاغى الفاسد، مع وضع حد للواقع أيضا وللوسائل التعبيرية الدرامية.

فى «النوع الصغير» - كتب أنطونيو بالينثيا- يظهر شعور بإسبانيا السعيدة مع نفسها ...، الرضا الذى بلغ الحياة والتاريخ على حد سواء... كانت الأقاليم الإسبانية مزودة بصورة من التفاؤل تزينها الفضائل الواقعية أو التصحيفية وبأنماط تبدأ من الشخصية الأراجونية وحتى الغجرى الأندلسى. ولكن الأمر الذى بدا فيه «النوع الصغير» فعّالاً هو إظهار الرؤية الفكاهية عند شعب مدريد، حيث لم يعد من الممكن معرفة ما إذا كانت الطبيعة تحاكى الفن والواقع على غرار ما هو مسرحى وفوق هذا الخليط أتت هالة من السرور لتفرض نفسها ...»[٣٣].

فى فترة التسعينيات (١٨٩٠) الفترة «المشئومة»، فترة «الكارثة»- التى افتتح فيها أرنيتشيس ثلاثين عملا بالاشتراك مع آخرين وخمسة أعمال قام هو بكتابتها، من بينها، قديس إيسيدرا El Santo de la Isidra (١٨٩٨)، «حيث كانت إحدى عشرة صالة بمدريد مخصصة بصفة إستثنائية «للمسرح بالساعة»... هى: أبوللو، لاثارثويلا، إيسلابا، نوبيداديس، مودبرنو، كوميكو، ديكوليتوس، فيليبى، روميا، مارييّاس، إيلدورادو، والتى تم افتتاح ما يقرب من ألف وخمسمائة عمل فى ذلك الوقت على خشباتها»[٣٤].

بدأ أرنيتشيس مشواره ككاتب درامى بترسيخ قواعده- الترسيخ الذى ظل محافظا عليه على مدى سنوات غير قليلة- فى «النوع الدرامى الصغير» الذى كان سائدا، أو حتى نقول ذلك على لسان بدرو ساليناس، «إن النوع الدرامى الصغير يعد بمثابة الطريقة التى تصوغ وتميز شخصيته الأدبية فى بدايتها وعلى مدى سنوات طويلة من تطورها. وحينذاك كان أرنيتشيس أصغر الكتاب الذين تمرسوا على هذا النوع الصغير منافسا لكبار الكتاب مثل أوثينيا Ucena وريكاردو دى لابيجا Ricardo de la vega. إن الوقت الذى كتب فيه أعماله المكونة من فصل واحد، المصحوبة جميعا بقطع موسيقية من «لاس ثارثويلاس» (الأوبريت الغنائى) والمسرحيات الفكاهية الغنائية (الساينيت)»[٣٥]. ولن يكون من الافراط أن نذكر، حتى لانقع فى تقويم مفرط ومثالى للاتجاه الشعبى عند أرنيتشيس وعند النوع الدرامى الصغير عامة، هذا النص لتورينتى بايستير Torrente Ballester: «اهتم المسرح الفكاهى الصغير فى القرن التاسع عشر بمعالجة العملية التفاضلية: استمد غذائه من الحياة الشعبية، ليس فيما كانت تحويه هذه من أمر مشترك ومتشابه فى كل الأرجاء الإسبانية، وإنما فى كل ما من شأنه الاختلاف. وهكذا، فقد كانت المسرحية الفكاهية الصغيرة جنسا أدبيا إقليميا، جنسا يكاد يكون فلكلوريا. وفى مجمل الأقاليم المفضلة، أقحمت حياة أهل مدريد فى المسرحية الفكاهية (السانيت) فى بهائها. وباختصار بعض الشئ، أتجرأ على التأكيد بأنه داخل الإطار العام للحياة فى مدريد وجدت أيضا أعمال تفاضلية، والتى اهتم «السانيت» بمعالجتها»[٣٦]. ومنذ أعمال: قديس إيسيدرا El santo de la Isidra وعيد القديس أنطون La fiésta de san Anton، كلاهما كُتبا فى عام ١٨٩٨، تخصص أرنيتشيس فى كتابة «السانيت» الذى يتناول عادات أهالى مدريد، دون أن يكون لأهالى الجانب الشرقى الاسبانى- دولوريتيس Doloretes (١٩٠١) أو لاديبيسا La Divisa (١٩٠٢) - وأهل الأندلس- السلطة الأندلسية Gaz pacho Andaluz (١٩٠٢) -، الذى يعد مجالا خاصا بالأخوين كينتيرو Los Quintero، ظهور عند أرنيتشيس إلا بمثابة الاستثناء من القاعدة.

فى عمله: قديس إيسيدرا يتوافر حضور للعناصر الأساسية التى تميز الشكل والمضمون للمسرحية الفكاهية الصغيرة التى تتناول الحياة فى مدريد على يد أرنيتشيس، العناصر التى يستمدها من التراث الخاص بهذا الجنس الدرامى ويخضعها لعملية صياغة أسلوبية خاصة. تتشكل نواة الصراع الدرامى من ثلاث قوى

مجسدة فى ثلاث شخصيات نمطية تقليدية: إيبيفانيو Epifanio، ظريف وجسور إلا أنه جبان فى أعماقه، ويخافه الجميع، بينانثيو Venancio، الفتى المتواضع، الطيب، المجد في عمله، خجول فى طبعه وهادئ، إلا أنه، بوازع من الحب، عرف كيف يلقن الظريف بعض الدروس، وبين الاثنين، نجد إيسيدرا Isidra، فتاة تزدان بكل الصفات الإيجابية، والتى، حين عميت بصيرتها مرة بسبب فصاحة الفتى الشرير تصبح بعدها من نصيب الفتى الطيب. إلى جانب كل من الشخصيات المذكورة المتنافرة اعتاد أرنيتشيس أن يضع رفيقا لكل منها؛ وإن اهتماما خاصا بسير وحل الصراع يصبح من نصيب شخصية تقوم بدور الراعى، عادة ما تكون أكثر عمرا وخبرة – إنه السيد إولوخيوه Ealogio–، يتميز بذكائه ومكره وشعوره بالعدالة ونبله الأخلاقى. هذا الجدول، الخاص بالساينيت المدريدى، يعود للظهور أيضا، بتفريعات بسيطة وبمعالجة على نطاق أوسع، ولكن بدون تغيير فى المضمون، فى عدد كبير ممن الأعمال الطويلة التى كتبها أرنيتشيس، وهذا منذ تاريخ مبكر مثل ١٨٩٩، العام الذى افتتح فيه أول عمل مطول له– وجه الله La Cara de Dios–، والذى يتواجد فيه البطل الشرير (إيليوتريو Eleuterio)، البطل الطيب (رامون Ramón)، والذى نجده هنا متزوجا فعلا بالبطلة، والراعى (العم دوروتيو Tio Doroteo). ويأتى فك عقدة النصوص واحداً دائما: الهزيمة والسخرية من نصيب الظريف، والذى يصل إلى أعلى تجسيد مسرحى له فى سيرافين البنيتوريرو Seraírn el Pinturero الذى يظهر فى عمل: الصديق ميلكياديس El amigo Melquiades (١٩١٤)، وإنتصار البطل الشريف والطيب.

يعترى الحدث الرئيسى انقطاع ويبدو مزدانا فى نفس الوقت بمشاهد ساكنة ذات طابع يتحدث عن العادات، يجب البحث عن أصولها، كما دلّ على ذلك ليوناردو روميرو طوبار nardo Romero Tobar (العمل المذكور، صفحة ٣١٢)، فى العروض المسرحية الخاصة بالنوع الدرامى الصغير السائد فى أواخر القرن التاسع عشر، تبعا لما يذكر الناقد المذكور، «فإن الموضوع قد أصبح مذابا ضمن سلسلة من المشاهد اللحظية التى يعيرها وحدة ضعيفة وجود بعض الشخصيات التى تقوم لمرات كثيرة بدور المقدمين للمشاهد الغنائية المعروضة. ويحظى كل تواتر جزئى من هذه العروض بالإشارة عادة إلى الموضوعات العاداتية أو السياسية فى إطار أعم» (صفحة ٣٠٧).

إن العنصر الذى يحظى بأهمية رئيسة فى ساينيت ومسرح أرنيتشيس بأكمله هو اللغة، والتى تمتلك ثراء وقوة مسرحية، باعتبارها قوة ديناميكية دافعة للكوميديا، لم

ينس أى ناقد الإشارة إليها، بما فى ذلك هؤلاء الذين عملوا جهدهم فى إبراز العيوب الدرامية فى فن الكتابة المسرحية عند أرنيتشيس. وأفضل دراسة عن اللغة المسرحية لأرنيتشيس، من ناحية كونه مبدع لغة أتت لتصبح نموذجا للغة التقليدية الشعبية الخاصة بأهالى مدريد، هى، بلا شك، الدراسة التى أشرنا إليها (انظر المرجع رقم٢) لريكاردو سينابرى Ricardo Senabre[٣٧]. طبقا لسينابرى فإن الجانب الأكثر أهمية وأصالة فى لغة أرنيتشيس، والذى يسمو على إبداعاته المعجمية، هو ما يسميه «التفكيك التعبيرى». الظاهرة التى تكمن فى- نقل شاهدا حرفيا- «التشويه المتعمد للألفاظ والتعبيرات بأغراض هزلية» (العمل المذكور، صفحة ٢٦٦). وأمام عدم إمكانية أن نذكر هنا الأشكال المختلفة للتفكيك المستخدم من قبل أرنيتشيس، فنحيل القارئ إلى العمل الذى لاغنى عنه للكاتب سينابرى. وحين نجد أنفسنا أمام «تشويه الاستعارات والاقتباسات اللغوية» يكتب سينابرى هذا، وهو حقا ما يعنينا أن نذكره هنا: «لمظاهر لغة أرنيتشيس التى ما زالت هدفا لنقدنا، فإن هذا التشويه هو أظهرها لأنه بداهة بأسلوب لايناقش يمثل معلومة أتينا نتأكد منها مرات ومرات: الأسلوب الاصطلاحى المتبع فى المجتمع. ويجب أن نفهم معنى «الأسلوب الاصطلاحى» هذا فى أفضل معانيه. إنه يجعل الشخصيات تتكلم كما لو كانت تمثل أُناسا شعبيين، ومن أجل هذا لابد من فهم مسبق لمعيار شعبى محدد يبعد كثيرا عن الواقع. إن كاتب المسرحيات الفكاهية، الفصيح والحريص على الانسجام البيئى ينقل الرطانة التى يسمعها مع إضفاء رتوش قليلة جدا عليها. وبالنسبة لوضع أرنيتشيس فإنه على النقيض تماما: فهو نفسه الذى يقوم بإبداع أسلوبه الرطانى، وحتى لايفصل بينه وبين ما هو محتمل، يضيف إليه عبارات، ألفاظا أو تعبيرات شعبية بالفعل. وأما بالنسبة للاتهام الدائم الذى يقضى بأن الأنماط المدريدية لاتتحدث بنفس الطريقة التى يتحدث بها أشخاص أرنيتشيس، باستثناء أوقات محدودة جدا، يتحول هكذا، بالتالى، إلى مدح لا إرادى للكاتب» (العمل المذكور، صفحة ٢٦٩).

إن إرساء قواعد أرنيتشيس فى النوع الدرامى الصغير، الذى أشرنا إليه من قبل، لايمكن ترجمته، مع هذا، على أنه انسجام بيئى محض، ولكنه إبداعى، فكما أشار بيريث دى أيالا، لقد زاد الساينيت انسجاما دراميا أكبر حين أدخل فيه «أساسا للطبائع» وحين منح «العواطف مهمة فاعلة على مدى تطور العمل، من حيث بدأ بالضرورة الصراع الدرامى، ولو أنه بدرجة صغيرة؛ حدث مؤثر، ومدمج مع الحدث الكوميدى» (العمل المذكور، صفحة ٥٠٥).

وبالتحديد من أجل ما كانت تنطوى عليه من أحداث درامية، بدرجة قليلة، حيث يجوز ما هو مثير للشجن وما هو كوميدى وثيقة جنسية مماثلة، ففيها تكمن بعض خصائص المسرح الواسع لأرنيتشيس، والتى تم الحكم عليها منهجيا بالسلبية من جانب النقد المعاصر واللاحق على حد سواء: إيجاز فيما يتعلق بالنواحى النفسية، والاتجاه نحو رؤية عاطفية وميلودرامية للواقع، مع اللجوء إلى الطيبة التى لاتقبل المساومة عند الفرد كأداة لحل الصراعات القائمة، نية عقائدية تم التعبير عنها فى الخطاب البسيط الوارد فى نهاية الفصل على لسان إحدى الشخصيات، اتجاه نحو مثالية شعبية تتلم وتذيب أى جانب نزاعى فى الواقع، والبحث عن الفكاهة، عن التورية، والكناية، رغم أن هذا يعنى توقف أو إقطاع الحدث الدرامى على مستوى الموقف والشخصية على حد سواء، وأخيرا، أولية المضمون الخطى، إبداع الأدوار الملائمة لبعض الممثلين وبناء الصراع من الخارج[٣٨].

من بين أفضل المسرحيات الفكاهية الصغيرة التى كتبها أرنيتشيس نجد، بلاشك، النجوم Las estrellas (١٩٠٤)، زهرة الحى La flor del barrio (١٩١٩) ومعجزات العمل اليومى Los milagros del jornal (١٩٢٤)، وفى إشارة من قبل خرسيه مونليون José Monleon أطلقها حديثا حول «المسرحيات الفكاهية السريعة» التى جمعها أرنيتشيس فى: حول مدريد النجيبة Del Madrid Castizo، والتى يمد الكاتب جذور الصلة بينها وبين: زهرة الحى La flor del barrio، ومعجزات العمل اليومى Les milagros del jornal، كتب يقول: «إنها تحدد، بقدر ما، معالم أزمة الروح الشعبية الكوميدية والمتسمة بالظرف عند المؤلف، إذ من المحتمل أنه أصبح على وعى واضح بحالات البؤس التى تعانى منها مدريدنا النجيبة (...). من البديهى جدا هذا التباعد القائم بين مدريد الشعبية هذه وبين الصورة المهرجانية والفخارية ليوم من أيام القديس إيسيدرو. أو بين احتيال هذه الوسائل الفقيرة فى الناحية المادية وبين حالة الظرف والميلودراما التى يتمتع بها العوام من ظرفاء حى أبابيس Avapiés. وأرنيتشيس فى هذه المناسبة لم يقم فقط بنزع لباس أحد عن شخصياته، ولكنه يهاجم سلبيتهم الاستسلامية، وتشاؤمهم المزاح، الذى يقف حائلا بينهم وبين تحسين مستواهم الطبقى والمساهمة فى التقدم العام. إن «الطرفة الشعبية»، والنكتة باعتبارها تأليفا، يعدان، حسبما يعتقد أرنيتشيس، حتى دون معرفة بالمصطلح، انحيازا» (العمل المذكور، صفحة ٤٩).

على الرغم من أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا، فليس أقل منه صحة أن قاعدة الموقف النقدى عند أرنيتشيس تنتمى بدرجة كبيرة جدا إلى منطقة الأخلاقيات الفردية منها إلى منطقة الأخلاقيات الاجتماعية. أيمكن أن يكون حل مشاكل ومآسى إسبانيا فى وضع نهاية لمشاكل العمل والهدوء، كما يقترح ذلك فى: المذنبون Los Culpables؟ أو لمشكلة العمل والإدخار مثلما يطرح فى: جائزة نيكانور El Premio de Nicanor؟ أم أن مشكلة الفقراء تُحل بجعل الذين ينفقون يحجمون عن الانفاق، مثلما نرى ذلك فى: الفقراء Los Pobres؟ من المؤكد، كما يقترح بحق مونليون Monleón أنه لايجب أن نقتلع المؤلف لامن فترته الزمنية من الحدود المرسومة للجنس الدرامى. ولهذا تحديدا، يمكننا أن نؤكد بأن أرنيشيس ، على النقيض من كتاب السانيت المعاصرين له، قد قدم فى هذه المسرحيات الفكاهية الصغيرة ما يمكن أن نطلق عليه شهادة، عاكسة. «كل شئ فيه- كتب أرنيتشيس فى مقدمة: حول مدريد النجيبة- يجب أن يكون مثل الوسط الاجتماعى الذى يعكسه: فقير، بسيط، غامض» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٠٠٩).

(٢) التراجيكوميديا الساخرة :

جرت العادة على الإشارة إلى علاقة، ولو أنها ليست علاقة السبب بالمسبب، إلاأنها حقا ذات تبعية وثيقة، بين انحطاط «الجنس الدرامى الصغير» وحتى تفتيته الداخلى فى عام ١٩١٠ ونشأة الأشكال الجديدة من المسرح المطول لأرنيتشيس، والتى تبلغ مداها فى إبداع التراجيكوميديا الساخرة. كتب ساليناس Salinas فى عام ١٩٣٣: «لقد ضعف «الجنس الدرامى الصغير» عام ١٩١٠. كل شئ، من تعب الجمهور، نفاد الوارد، جدة الأوضاع الاجتماعية، حكمت على هذا النوع بالاختفاء، وحينئذ قام أرنيتشيس بممارسة قوة الكاتب المسرحى التى كانت قد فرضت حتى ذاك الوقت على هذه الأشكال الصغيرة والآن تتخذ أشكالا جديدة. السانيت المطول و«الفارس» (المهزلة الساخرة)- والتى تحدث أثرا مزدوجاً: جلبت لمؤلفها تقديرا أكثر يقظة وتقويما صادرا عن الفضائل الأدبية، الأكثر كثافة، لهذه الأعمال المطولة، وبمعنى ينطوى على المعونة، جعل الفترة كلها تحقق الفائدة من وراء الجنس الدرامى الصغير الذى كتبه أرنيتشيس والذى جاز تقديراً وتقويما أنقذا إنتاجه من نوع من النسيان الواسع، من هذا السقوط فى عالم المجهول الذى عانت منه بقية الكائنات الصغيرة من

الأوبريت (لاثارثويلا) والمسرحية الفكاهية (الساينيت). لاتحتوى المرحلة الفنية الثانية لأرنيتشيس على معطيات كبيرة يمكن أخذها فى الاعتبار، أو مهارة درامية عالية ولاحتى قوة تعبيرية تزيد على المرحلة الأولى. وما يجعل تلك المرحلة الثانية تفوق الأولى، بما لايدع مجالا للشك، هو الفهم الكبير والعميق لكل ما هو درامى وإحساس بالبناء أكمل وأكثر رقة» (العمل المذكور، صفحة ١٣٤). ونقاد آخرون، حين حسبوا هذه الفترة الجديدة من مسرح أرنيتشيس، والتى مازالوا يعقدون علاقة بينها وبين أزمة النوع الدرامى الصغير. قد عمدوا إلى شرح ميلاد التراجيديا الساخرة كنتيجة لعملية خارجية- النجاة من غرق الجنس الدرامى الصغير- وداخلية فى نفس الوقت- مزاولة عناصر كانت موجودة من قبل- يعتقد لويس كالبو بأن أرنيتشيس «قد توجب عليه أن يلجأ إلى الروح الساخرة حتى لايشرع فى الميلودراما. ومن هناك خرجت التراجيديا الساخرة»[٣٩]. أما جونثالو رويث، على العكس، فيرى أنه «ربما بسبب الاحساس بالحاجة إلى تصفية الميلودراما رأى أرنيتشيس نفسه محمولا صوب التراجيديا الساخرة»[٤٠]. وفرانانديث ألماجرو، حين أشار إلى نوعية ومغزى الأشياء الساخرة فى مسرح أرنيتشيس، كان الأول الذى أنشأ علاقة بين بعض اتجاهات المسرح الأوروبى المعاصر والمسرح الساخر الذى كتبه أرنيتشيس الذى، طبقا لما يقوله، أدى إلى «الإبداع التحكمى، إلى العاطفة بواسطة الطريقة الغريبة لساخر ينتمى إلى أصل عريق: طريق عظيمة، من خلالها حمل وأحضر الروس والإيطاليون المادة الساخرة، كعلامة لمفهوم جديد للعالم وللحياة. وليس سردا غامضا وبسيطا للموضوع هو ما يحملنا للتفكير، على سبيل المثــــال، فى أندرييف Andreiev وعمله رجل يتحمل الصفعات Hombre que aguanta las bofetadas، وهذه التراجيديا المدهشة الساخرة لأرنيتشيس، إنه رجلى Es mi hombre والتى ليست الوحيدة لمؤلفها، التى بفضلها أقيمت صلة غير مشكوك فيها بين مسرحنا واتجاهات أدبية درامية أجنبية»[٤١]. «حديثا، قام بثينتى راموس Vicente Ramos بتوسيع الإشارات المرجعية للتراجيديا الساخرة حتى فلسفة الجمال المسرحية الأوروبية فى عام ١٩١٨ (العمل المذكور، صفحتا ١٦٠- ١٦١). كما أبرز خوسيه مونليون وجه الشبه بين السخرية عند أرنيتشيس والفكاهة عند بيرانديللو، حيث يكمن كلاهما فى «الإحساس بالنقيض» (العمل المذكور، صفحة ٤٦) .

إن أول من أبرز، كما قلنا، أصالة وأهمية «التراجيديا الساخرة» كان بيريث دى أيالا، الذى، على النقيض من كل الآراء النقدية التى قيلت حول! زوجى قادم! Que viene mi marido!، أول عمل تراجيدى ساخر يطلق عليه هذا الاسم، والتى اعتبروها «كمسرحية هزلية حدادية» أو «مسرحية هزلية تتعلق بالوفيات دون ما احتمالية تذكر»، كتب عنها: «إن مسرحية تراجيدية ساخرة لن تكون سوى تراجيديا مقلوبة الوضع(...). فى التراجيديا، نجد القدر يسوق البطل التراجيدى حتما إلى الموت، على الرغم من المجهودات التى تبذل من أجل منع النهاية المشئومة... وعلى العكس، فإن بطل التراجيديا الساخرة لاسبيل إلى أن يلقى حتفه وما من سبيل لقتله، على الرغم من المجهودات التى تبذل لجلب الخاتمة المشئومة» (العمل المذكور، صفحتا ٣٣٤-٣٣٥). بما أن هذا التعريف يستخدم فقط، بكل صرامة، للدلالة على واحدة، إلا أنه لايصلح للدلالة على التراجيديا الساخرة، فإن بيريث دى أيالا، حين أخذ يحلل: إنه رجلى Esmi hombre (١٩٢١)، قد ركز تعريفه على البطل فى هذه التراجيديا الساخرة الجديدة: «إن الأحاسيس الانسانية الأولية هى نفسها التى توجد لدى الشخصية التراجيدية ونعدمها فى الشخصية الكوميدية، وفيا يتعلق بما هو أولى لدى الانسان، وبالكرامة الإنسانية، فلا توجد طبقات اجتماعية. والهدف الآن يكمن فى النفوذ إلى الكرامة الإنسانية للشخصيات العامية، دون أن يكون لهذا تأثير فى تحريرهم من عاميتهم الواقعة؛ حينئذ يصبح الشخص ساخرا وتراجيديا بالإجماع، وليس بالمناوبة» (العمل المذكور، صفحتا ٥١١-٥١٢). ولكن يساورنا شك فى أن هذا التحديد لايستخدم فى شأن الأعمال التراجيدية الساخرة الأخرى التى كتبها أرنيتشيس وحقا، على العكس، ودون لىّ لعنق المصطلحات، فى شأن بعض أعماله الكوميدية المعروفة باسم «الفارْس» بالإضافة إلى أعماله التراجيكوميدية. ويبدو لنا أن ساليناس Salinas قد أصاب، عندما، أشار إلى الأعمال الهزلية مجتمعة، والأخرى التراجيكوميدية والتراجيدية الساخرة، أكد بأن «لعبة الفكاهة الخارجية والرصانة العميقة... هما العنصران اللذان يتكون منهما ماهية هذه الفترة الثانية لفن أرنيتشيس» (العمل المذكور، صفحة ١٣٥). وتأتى عناصر الفكاهة الخارجية صادرة، فى أسلوبها، عن الجنس الدرامى الصغير، الذى لم تنقطع صلتها به، وإنما تغيير فى النسب والجرعات، مما جعل فترة المسرح التراجيكوميدى لأرنيتشيس تواصل استقطابها- كما لاحظ بحق ديث كانيدو Diez Canedo - «المواد قديمة من المسرح الصغير... وأهم هذه المواد هى التعسف فيما هو كوميدى

ووجود اتجاه داع للأخلاق، قادر على أن يتحول إلى موعظة» (العمل المذكور، صفحة ٣٧).

ومن الغريب ذلك التناول المُركز من قبل برجامين Bergamin في عام ١٩٦٣ للمسرح الساخر الذي كتبه أرنيتشيس بهذه الكلمات: بأن المسرح الساخر الذي كتبه أرنيتشيس يؤصل أصالته، وحقيقته الدرامية، في هذا الوجه المستعار الذي، في غرابة، يكشف النقاب عن كل ما هو إنساني حين يُعرّيه بجلاء، لأنه يتركه عميقا وواسعا أمام الأسماع والأبصار: حتى تتمكن من فهمه» (العمل المذكور، صفحتا ٢٢-٢٣) يتوافق، في جانب منه، مع التحليل الذي قام به كيسير Kayser في كتابه السخرية Lo grotesco، والذي كتب فيه عند دراسته: القناع والرأي La maschera e il voto (١٩١٦) لتشيرللي Chiarelli: «إن الأمر عبارة عن مجرد تقابل بين المظهر الاجتماعي لرجل ما «وجهه المستعار» وشخصه الحقيقي «الأنا» «في حقيقة أمرها» (وجهه).

إن الركيزة الأساسية في التراجيكوميديا الساخرة- المصطلح المستخدم من قبل مونليون Monleon والذي نقبله لأنه يبدو لنا أكثر واقعية وتحديدا من التراجيديا الساخرة، حيث يشتمل، بين أعمال أخرى، على: سيدة تريباليث La Senora de Trevelez (١٩١٦)، الحكام المستبدون Los Caciques (١٩٢٠) أو السيد باداناس El Senor Badanas (١٩٣٠) – تكمن في مواكبة ما هو كوميدي لما هو تراجيدي، الإحساس بالنقيض، اجتياز ما هو ميلودرامي مثير للشجن بما هو مضحك كاريكاتوري، لعبة الفكاهة الخارجية والهيئة العميقة، التقابل بين المظهر الاجتماعي والكائن الحميم والعميق، بمعنى، التقابل بين الوجه المستعار والآخر الحقيقي، الأسلوب الساخر، تكافل الكرامة الإنسانية، كقيمة أساسية وجوهرية للشخص، والابتذال والاستهزاء من الشخصية المسرحية وسلوكها الخارجي. إلى كل هذه العناصر، التي أبرزها النقاد وأتينا على ذكرها، علينا أن نضيف الوحدة العمدية التي نجدها في جذور التراجيكوميديا التي كتبها أرنيتشيس، والتي يصبح أصلها كامنا في الرغبة النقدية لمؤلفها. رغم أنه على غير ما يجب وبدون صرامة كافية، في رأينا، قد حدثت تقاربات بين اللامعقول عند بايي إنكلان Valle Inclan والتراجيكوميديا عند أرنيتشيس بما فيها من سخرية، دون الأخذ في الاعتبار المستوى الجمالي الرفيع والأهمية العظمى لما يعنيه ذلك، فيبدو لنا مما لاشك فيه مع مونليون Monlean، أنها «عبارة عن التعبير، بدرجات متفاوتة، عن إحساس

مشترك أمام سلبيات الحياة الإسبانية» (العمل المذكور، صفحة٤٥)، من خلال وجهة النظر المسرحية بصفة استثنائية دون تناول الآن لعدم توازنه فيما يتعلق بمعانيه الخاصة، فإن اللامعقول، كما سنرى فى الفصل المخصص له، يعنى إحداث قطيعة مع قواعد فن الكتابة المسرحية الغربى فى القرن التاسع عشر - لا مع فن الكتابة المسرحية فى إسبانيا فقط - والتى لا يمكن العثور عليها بأية وسيلة فى المسرح الساخر لأرنيتشيس.

إن هذا المسرح يتطور سائرا، من ناحية نوعيته، لا فى خط صاعد وإنما فى خط منحن، يتميز بما يشتمل عليه من ارتفاع وانخفاض - أعمال جديرة بالتقدير تتبعها تراجعات وسقطات مؤسفة - بين عام ١٩١٥، التاريخ الذى شهد افتتاح المسرحية الكوميدية: بيت كيروس La Casa De Quiros (عمل قيمته قليلة، حيث تعمل الميلودراما والسخرية الصفيقة للمثالية الأرستقراطية على امتصاص، وحتى اقتحام، العناصر الساخرة) وعام ١٩٣١، العام الذى شهد افتتاح: الإلهة تضحك La Diosa Rie والذى منذ كتابته عمل أرنيتشس على تكراره ، بتغييرات بسيطة وبطريقة ميكانيكية، نفس الخطط العاطفية والميلودرامية، من أصل يرجع إلى الساينيت، والتى أدت فى هذه السنوات الخمس عشرة إلى وجود أعمال مثل: فتاة القط La Chica Del Goto (١٩٢١). القرد الأخير El Último Mono (١٩٢٦) وأرض ميدياكابا El Solar De Mediacapa (١٩٢٨). ومن الأعمال التى ترمز إلى هذه الفترة الأخيرة التالية لعام ١٩٢١ نجد، على سبيل المثال، مجموعة ميلودرامية مثل : أنا أريد Yo Quiero (١٩٣٦) أو أعمالاكوميدية مثل الأب بيتيو El Padre Pitillo والعم ميسرياس miserias (١٩٤٠). وفى الفترة مابين ١٩١٥، ١٩٣١ تبرز مجموعة تعد من أفضل أعماله الترجيكوميدية الساخرة وأكثرها تمثلا مثل آنسة تريبليث La senorita de trevelez (١٩١٦)، عمله الأكبر ؛ «زوجى قادم» I Que Viene (١٩١٨)، وعلى مستوى أدنى نجد، جنون دون خوان La Locura de Don Juan (١٩٢٣) ، السيد باداناس El Senor Badanas (١٩٣٠) والإلهة تضحك La diosa rie (١٩٣١) .

كل الأعمال الساخرة لهذه الفترة يمكن حصرها فى مجموعتين. الاولى حيث يصبح الأمر الأساسى فيها هو التطور المسرحى للموقف الساخر الذى يؤدى إلى تولد الحدث بواسطة شخصيات معروفة دراميًا بالتناقض بين مظهرها الطبيعى أو الاجتماعى وحقيقتها كأفراد، كما يحدث، على سبيل المثال، فى إنه رجلى Es mihombre

أو فى «زوجى قادم» Que viene mi marido عمل آخر نجد فيه الجانب الساخر المقدم فى المواقف أقل من مثيله فى تطور بعض الشخصيات فى قيمة نمطية والتى تضع معالما لبيئته - أخلاقية ، اجتماعية ، أو سياسية - بواسطتها تتم إدانة الواقع القومى المشوه والمعيب ، والمتألم من الجهل، والثبات ، والنفاق ، وغياب الأخلاقيات الأصيلة ، القسوة وجمود وفراغ الروح، والذى فى الجهة المقابلة له، متجسدة فى السيادية الفارغة، والاستبداد الجموح والجمعيات النسائية المشئومة، تقف منه موقف المعارض الأخلاقيات السليمة والمجددة لأنماط أخرى من السلوك، المجسدة فى شخصيات تلمع فيها فضائل العمل والشرف والتسامح الواضح، الفضائل التى ترتكز فى أساسها على الجانب الأخلاقى، والتى يمكن أن تحمل نفس ذلك الشعار الذى حمله بطل السيد أدريان الساذج El senor Adrian el primo (١٩٢٧): "لابد أن يتحلى المرء بالطيبة حتى الموت وذلك حتى لا يجرفنا الموت كلية" (الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ٦٢٨). إلى هذه المجموعة من الصلات الأكيدة من الناحية الإيديولوجية من المذهب التجريدى، مع بعض نقاط الاتصال مع جيل ٩٨، تنتمى أعمال مثل : الحكام المستبدون Los Caciques والمدينة البطولية Laheroica Villa والتي أعيد تحديثها اليوم، عن طريق إدخال مجموعة من عناصرها، فى مسرح الكتاب الاسبان من الشباب مثل كالورس هونييث Carlos Munez وخوسية مارتين ريكويردا Jose Martín Recuerda، اللذين سنتعرض لهما بالدراسة فى الجزء الثالث من الكتاب.

فى آنسة تريبيليث La Senorita de Trévlez، السابقة على المجموعتين المذكورتين، قدم أرنيتشيس هذه الشخصيات الدرامية والاجتماعية فى عمل واحد فقط يتم حله فى النمطين المذكورين فى أعماله التراجيكوميدية الساخرة، الصنعة التى تعود للظهور ثانية فى عمل أقل من الناحية النوعية هو: السيد باناداس.

إن الأمر الذى يعطى عمل «آنسة تريبيليث» مرتبة درامية عليا ليس فقط مانتطوى عليه من صنعة لما هو تراجيكوميدى ساخر وما ينطوى على نقد اجتماعى، وإنما، كما عبر عن ذلك بحق خوسية مونليون José Monleon ما تحظى به من قيمة درامية نوعية، أريد القول، ما تشمل عليه من قيمة بنيوية، ومن أن «السخرية التى تنطوى عليها يتم إلحاقها بالمواقف التى هى، فى حقيقة نفسها وفى بعض الأحيان، تراجيدية وكوميدية» (العمل المذكور، صفحة ٤٥).

وبالنظر إلى التراجيكوميديا الساخرة التى كتبها أرنيتشيس من خلال وجهة النظر التى تقدمها هذه السنوات الثلاثون الأخيرة للمسرح الاسبانى الأوروبى ودون الفصل بينها وبين دوافع المسرح الذى ينطوى على دلالات واقعية فى زمانه، فإن تلك تحمل فى طياتها، فيما يتعلق بالشكل الدرامى بعدا داخليا من عدم الاتصال مع الكوميديا الرفيعة «المعاصرة، كما لاحظ ذلك حقا مانويل رويث لاجوس حين أوضح ما فيها من اتجاه مضاد للكوميديا الرفيعة (سيخيسموندو الرقم المذكور صفحة ٢٨٢)، وبالتالى، تحمل بذرة طريق جديدة للوصول إلى تمثيل الواقع المعاش دراميا. إن مسرح أرنيتشيس، بالنظر إليه إجمالاً، يعنى مبدأ فصل للصيغة الدرامية الواقعية فى صرامة أو العاداتية لبينابينتى Benavente والأخوان كنينيرو Los Ceuintero أو عند من سار على نهجهما من أمثال مارتينيث سيرا Martinez Sierra وليناريس ريباس Linares Rivas، فى نفس الوقت الذى يتم فيه اجتياز مبدأ الطريق الجديدة فيما بعد، رغم إتباعها فى البداية، بواسطة كتاب مسرحيين بعيدين ومختلفين مثل خارديل بونثيلاJardiel Poncela، ميجيل ميورا Miguel Mihura، أو بمعنى آخر، من قبل الشباب من المؤلفين وكتاب مسرح الاحتجاج والإدانة الحالى . وإنه لمن الدال أن يكتب واحد من هؤلاء المتأخرين– لاورو أولمو Lauro Olmo: " إحدى الشخصيات التى لاتتمتع بأهمية كبرى، إلا أنها تمثل عنصرا أساسياً فى مسرحنا الأخير، هو السيد كارلوس أرنيتشيس»[٤٣].

٣- الأخوان ألباريث كينتيرو: سيرافين (١٨٧١-١٩٣٨) وخواكين (١٨٧٣- ١٩٤٤) :

Los hermanos Alvarez Quintero Serafin y Joaquin

منذ عام ١٨٨٨، التاريخ الذى تم فيه افتتاح «المسرحية الكوميدية القصيرة المكونة من فصل واحد» مبارزة وحب Esgrima y Amor، العمل الأول الذى تفتأ عنه خيال الأخوين كينتيرو، وحتى عام ١٩٣٨ الذى توفى فيه سيرافين، أى على مدى نصف قرن، قام المؤلفان بافتتاح مايزيد على مائتى عمل مسرحى موزعة بين مسرحيات قصيرة، مسرحيات هزلية بسيطة، سانييت مصحوب بالموسيقى أوبدونها، مسرحيات كوميدية قصيرة " ثارثويلا" قصائد درامية، أعمال كوميدية ذات الفصل الواحد، أو الفصلين أو الثلاثة، وحتى الأربعة فصول– وفى القليل النادر – بعض الأعمال الدرامية.

على سبيل المثال، نجد عمله المسمى مالبالوكا Malvaloca (١٩١٢). إن هذا الانتاج الغزير - ليكن في حسباننا أن خصوبة الإنتاج كانت ظاهرة طبيعية لكتاب مسرحيين معاصرين آخرين من الصف الأول أو الثاني- يمكن أن يفهم فقط من خلال مفهوم، للمسرح باعتباره منتجا استهلاكيا، يتم تشكيله طبقا لروشتات وصيغ بتغيرات بسيطة من الداخل، تغيرات موضوعية وشكلية على حد سواء تمثل انعكاسا، بالطبع، لحساسية وأذواق عامة مزودة بمقاومة ملحوظة للتغيير، وللذوق والحساسية المسيطرة قهرا وعلى النقيض من حركة بعض الأقليات التي تحمل مشاغل وأعمال لم تصل إلى تحطيم التوطيد الغريب وغير العادى لرقة الشعور الجماعي لبعض النماذج الجمالية، والذهنية، والأخلاقية- بكل مايعنيه هذا كظاهرة تاريخية - اجتماعية - تراها على مايبدو، ساكنة. هذا الإنتاج الضخم يعني بالإضافة إلى هذا إحصاء مرتفعاً للشخصيات، والحركات والمواقف، للأعمال والأقوال، الأمور التي يصبح كل حذر معها قليل، حيث نجدها دائما في خطر أن تصبح مبسطة بطريقة مفرطة، تاركة في الخارج حشدا من الجوانب، أو في خطر الاختفاء بدرجة لاتقل إفراطا، إذا كانت هناك نية لتقديم حساب إجمالي لمثل هذا العالم المسرحي المترع بالأعمال.

إن الافتراضات الأساسية لهذا المسرح تقوم على واقع قومي حر، يهدف إلى عكس الواقع الحياتي في لطف، دون تدخل لأى تفسير، مع الاستبعاد المسبق لكل موقف نزاعي، مع العمل على الإقلال مما يهدف إليه، بحيث يصبح هذا الهدف - «الحياة» - ليس في الامكان اعتبار شيء فيها كأداة درامية سوى جوانبها الأكثر سطحية وآنية، تلك الجوانب التي من الممكن أن يتم تأصيلها في مجموعة من المواقف الأولية للسلوك الإنساني، ذى الملامح النفسية والأخلاقية العامة، عن طريق المعونة التي تقدمها اللغة المتأصلة هي الآخرى وبعض النماذج الشعورية التي تستخدم لتعقيد أو تبسيط حدث ما، من جانب آخر لاتعقيد فيه، وإنما الموت في مبارزات وتقلبات الدهر، وتكوين حوار يبحث عن الطرفة والصالات. وها هو على سبيل المثال ما كتبه الأخوان كينتيرو حول عملهما الكوميدى : الفناء El Patio : « .. كلما كانت القضايا المعالجة بين طيات الأعمال الكوميدية تتسم بطبيعية أكثر، كان وجه الشبه بين الحياة والكوميديا كبيرا أيضاً، وهو مايدور حوله العمل الكوميدى ويهدف إليه. والفائدة ستستمر، مهما كانت طبيعة الحدث الذى يتم ابتكاره، طالما أن هناك قدرا بسيطا من الفن في التأليف» . وفي نفس الرسالة، حين اللجوء إلى التمييز بين المسرحية الفكاهية القصيرة (الساينيت) والعمل

الكوميدي، يقولان : «إن الساينيت، في مفهومي، لابد أن يكون مكونا من فصل واحد كما أنه لابد أن يكون ذا طابع شعبى متفقاً هكذا مع تراثه وتاريخه الكامل .. أعلم بأنه الآن. ونظرا لظروف بعيدة عن هذا، فإن هذا النوع النجيب يهدف إلى توسيع مجال عمله، ولكنه دائماً ما يحتفظ بأشياء يعدها متطلبات خاصة مثل رسم عادات الشعب والأبعاد التى تكمن فى تكوينه من فصل واحد (..). والآن حسنا: إذا ما كانت المسرحية الكوميدية القصيرة (الساينيت) لابد لها من أن تكون محصورة بين هذه الحدود، فكيف يكون الاسم الذى نطلقه على العمل الكوميدى المكون من فصلين، حيث ترُسم فيه عادات طبقة ليست هى الشعب، والتى نراها منذ البداية رهينة عمل درامى ما، وذلك باعتبارها طبقة من العوام الذين لا اعتبار لهم؟ أعتقد بأنه لا اسم يطلق عليه سوى الكوميديا، وعلى أعلى تقدير، يمكن أن نطلق عليه كوميديا العادات»(٤٤). إن الفروق القائمة بين «الساينيت» والكوميديا فى نظر الأخوين كينتيرو تكمن فى مساحة العمل، ولكن على وجه الخصوص، فى أن النوع الأول يرسم أنماطا وعادات شعبية، أما الثانى فيرسم أنماطا وعادات ليست شعبية. وفى كلا الحالين، مع ذلك، فإن الاجراءات هى نفسها لاتختلف: عكس الحياة بطبيعية عالية، الحياة التى نفهمها على أنها مجموعة عضوية من الأنماط والعادات. وعلى الرغم من أنه لاتظهر فى كل الأعمال الكوميدية ولا فى المسرحيات الفكاهية القصيرة «الساينيت» الأنماط والعادات الأندلسية، بلغتها الإقليمية الخاصة بها، فإن البيئة الأندلسية هى السائدة. ومن هنا فإن أعمال الأخوين كينتيرو يمكن أن تصبح ملحقة على الهيكل العام للعادات الأندلسية .

فى عام ١٩١٦، وفى سلسلة من المقالات التى خصصها بيريت دى أيالا لمسرح الأخوين كينتيرو(٤٥) قام بنقد مفهوم ماهو طبيعى أو، بدقة أكثر، «للصورة الطبيعية للملاحظة والتقليد» الأمر الذى كان سائدا فى ذلك الوقت، ووصل إلى سلسلة من اللوازم حول مسرح الأخوين كينتيرو أدت إلى الحفاظ على استمراريته. لقد أشار بيريت دى أيالا إلى ما يلى، وهو ما يسرنا ذكره ثانية هنا :

(١) «إن تسلط البيئة، وتجاذبها المفرط، يحقر من شأن الشخصيات، يجعلها تنحط إلى درجة الكائنات السلبية، تخضعها لوضع الأنماط، تختلف اختلافا طفيفا فيما بينها بعوارض طريفة (..). كل الأشخاص تفكر وتحس وكذلك يتحدثون بنفس الطريقة. بسماع واحد منهم يعنى أننا نستمع إلى الجميع، إذا لم يكن عبر الحادث العرضى الذى

يكمن فى قفل الكلام، أو الايقاع أو النداء الذى يستخدمه كل شخص(..) أما بالنسبة للشخصيات التى لا تحصى ونجدها مجتمعة فى الأعمال المسرحية للأخوين كينتيرو- شخصيات على قيد الحياة، وليست مجرد ابتكارات مستنزفة وشاحبة لخيال عقيم- إنها مخلوقات يصبح فيها التراث الروحى للعواطف، والأحاسيس والأفكار عند حد لايتعدى مستوى ماهو شائع ومشترك، أما قبل ذلك، فعلى النقيض، كان فى كل منهامدرجا وممهدا بلا محاباة وفى كل منها يبدو لنا كثمر متشابه ونتيجة لاعيب فيها للبيئة والمحيط الذى تتحرك فيه، وهكذا فى البيئة المحلية، الأسرية والحميمة (العواطف)، مثل البيئة القومية والتاريخية الأكثر اتساعا (أفكار وأحاسيس) (صفحة ٦٤٢ . ٦٤٤ . ٢) « .. فى مسرح الأخوين كينتيرو توجد نسخة جيدة ومتنوعة من الأنماط الطريفة ، ربما مزاج ما، ولكن لاتوجد شخصيات «(صفحة ٦٤٤ . ٣)» فى مسرح الأخوين كينتيرو وتوجد «متناقضات» ، ولكن لاتوجد صراعات» (صفحة ٦٤٦).

نظرة عاطفية للواقع الإنسانى، اللانقد، نظرة حالمة، اهتمام بالتفاصيل الأصيلة والحدث التفاصيلى، هروب ما من شأنه الصراع، أخلاقيات متفائلة وسطحية تعمل على تحطيم ما يمكنها من كل ماليس لطيفا وظريفا، التغاضى الإرادى عن أى توتر ذى طابع اجتماعى، "أكلشيه" العادات الوردية، تعد فى مجملها الملامح التى نادى بها على الدوام مسرح الأخوين كينتيرو . وفى مواجهة هذه العناصر، التى حكم عليها بالسلبية فى فن الكتابة المسرحية عند الأخوين كينتيرو يتم التبشير بنفس المثابرة بعناصر أخرى تم تقييمها إيجابيا، والتى يمكن قصرها فى عنصرين أساسيين: ملاحة وظرف الحوار والمواقف والأستاذية فى استخدام تقنية بناء العمل المسرحى. هكذا على سبيل المثال، يكتب تورينتى بايستيرTorrente Ballester : «إن الأخوين كينتيرو .. هما أكثر بنائى كوميديا مسرحنا الحديث بلوغا حد الكمال، هناك فصول تبدو هائلة حقيقية من ناحية الحركة، هناك أعمال كوميدية كاملة تنساب فى سهولة وحياة، دون ما ضغط، دون ما تدخل إصطلاحى، دون أية كلمة زائدة. يمتلكان إحساس الحدث والحوار، رغم عدم وجود حدث ورغم أن الحوار كان سرابا محضًا.. كان لديهما حس الصنعة أكثر من غيرهما؛ وفى مرات عديدة لايتجاوز مسرحهما أكثر من هذا، إنه الصنعة بعينها»[٤٦].

وبما أن أعمالهما المسرحية قد انبثقت من المسرحية الفكاهية القصيرة «الساينيت» التى ظهرت فى نهاية القرن، مثلما هو الحال عند أرنتيشيس، فقد أصاب

الأخوان كينتيرو في تجديدها من الداخل، وملئها بماء النبات، وعملا على تطهير سواء من الناحية الموضوعية أو الأسلوبية، النوع الدرامي الصغير لمحه الخشن والسمين، للتورية السهلة والنكتة الفظة، كما عملا على الإحلال بصفة تدريجية، للميكنة الفكاهية الفظة في مسرحهما، والتي كان يهدف إليها، والرسم الإجمالي الشعبي، إذا لم يكن شعبيا منحطا، وذلك بدلا من الصورة النظيفة للعادات الأندلسية، التي كانت تبحث عن الضحك مهما كلف الأمر بدرجة أقل من العاطفة، مع كون هذه تمثل ثقلا أقل ونادرا ما تكون ذات أحاسيس خالصة وباتباعهما للأسس المفروضة من قبل فن الكتابة المسرحية عند بينابينتي عملا على رفع المستوى الأدبي للحوار، الذي أدى إلى نقل أسبقية وسيطرة المضمون الصعب إلى مرتبة ثانية وكذلك الدسيسة الميلو درامية. إن عملية التطهير الداخلي هذه للجنس الدرامي ونقل الميكنة المسرحية بواسطة رسم العادات، الذي يتم الإعلان عنه في المسرحيات الفكاهية القصيرة التي كتبت أولا عن البيئة المدريدية – مبارزة وحب Esgrima y Amor، بيلين، ١٢، النبيلة Belen, 12, Principal ، كتبا في عام ١٨٨٨، خيليتو Gilito(١٨٨٩)، النصف الآخر La media naranja (١٨٩٤)– تتخثر في الصيغة العاداتية الأصيلة للأخوين كينتيرو في تاريخ مبكر جدا مثل ١٨٩٧، العام الذي افتتحا فيه العملين الأولين اللذين اشتملا على إطار بيئي أندلسي، العين اليمنى El ojito derecho والشبكة الحديدية La reja . إنه، ما حيّاه كلارين Clarin، تماما ، بهذه الكلمات : «لقد أتى» «الأخوان كينتيرو» «بملحوظة جديدة، غنية ، أصيلة، غضة، عفوية، طريفة وبسيطة تتمتع بروح إسبانية للغاية؛ ملحوظة ذات واقع شعري ودون خلط للتظاهر والجرأة غير الأخلاقية . أمور ذات قيمة تتغلب على الجمهور عبر الطريق الأخطر، هاربة من تقديم الذوق الفاسد المكتسب له، متخلية عن الاهتمام الأبله بالمضمون القصصي الركيك الذي يساير ذوق الجمهور أو الميلو درامي الذي يعمل على إيقاظ الرسم الحّي للحياة العادية في ملامحها وأوقاتها المعبرة والموحية» .

بكتابة عمل : بدلة مصارع الثيران El Traje le Luces (١٨٩٨) – المسرحية الفكاهية القصيرة ذات الفصول الثلاثة – وعلى الأخص، بعد كتابة: الفناء El Patio (١٩٠٠) – كوميديا من فصلين – أصبحت أندلسيا مقر الأخوين كينتيرو كاملة بكل مكوناتها حتى تكرر بتفريعات، ولكن دون تغيير فيما هو جوهري، على مدى المشوار الخصب للأخوين: ملل وعلاقات غرامية، عزوبة ونميمة، مدح ، سعادة ومكر النساء، الطيبة ومهنة القيادة، والنجاح الأخير للسعادة أو تقديم الأحزان في جرعات في الحالات

الاستثنائية. على كل ، فبقدر ما يمكن أن تكون مظللة بما فيه الكفاية لوحة شعب يضحك ويغنى يصبح متخفيا خلفها أو يثلم سنّه وحدوده. ويكفينا، من بين الأعمال الكثيرة الممثلة لكتابتهما عن هذه الأرض الأندلسية الوردية، أن نذكر هذه العناوين : الأزهارLas Llores (١٩٠١)، الحب الذى كان El amor que pasa (١٩٠٤)، ترجمة عاطفية لأندلسيا مدينة النساء الوحيدات[٤٧]، العفريت السعيدEl genio alegre(١٩٠٦)، دفاع عن السعادة وتماهيها مع الخير، بلدة النساء Puebla de mujeres(١٩١٢) ، أغانى (١٩٢٤) ماريكيا تيريموتو (١٩٣٠)، الرافدة Solera (١٩٣٢) .. وحين أشار خوسيه مونليون José Monleón إلى أندلسيا، التى خصص لها جونثاليث كليمينت كتابا للدفاع عنها، كتب يقول : لقد نجحت أندلسيا أرض الأخوين كينتيرو ، على هامش أى فضيلة للكتاب الشعبيين، وفرضت نفسها بالقدر الذى أصبحت فيه الصورة الأكثر هدوءً وراحة فى إسبانيا. شمس، سرور، انبساط .. وعلاقات أبويه بين السادة والخدم ، كانت فى أيام الفوضى والجوع، أيام الفجر والحرس المدنى، أيام كبار ملاك الأراضى الزراعية والأجر اليومى القاسى، أفيونا لا يمكن دفعه. إلى جانب الأخبار الحقيقية عن عصابة «اليد السوداء» La Mano Negra ، كانت أندلسيا الزاهرة والسعيدة بالعديد من الأعمال علاجا مضادا ثمينًا، هذا يشرح نجاحها . وصولها إلى السينما. دورها الحاسم فى شكل القول المميز للإسبان» . جاذبيتها المتفائلة عن واقعنا. (..). «الأكليشيه» الأندلسى، فى النهاية، قد أدى مهمته بطريقة تشبه المعجزة . أحال كثيرا من الفقراء إلى سعداء وعمل على تهدئة كثير من الأثرياء. لقد تفادى العديد من القضايا، محيلا إياها إلى ماوراء لهو الثيران والخمر. أحالنا إلى فصحاء، متكلمين، مبتذلين. يشكل جانبا، بدرجة كبيرة، من قيمنا الأكثر انحطاطاً وثباتا، تماما عن طريق مقدرته التدميرية أو التى تعمل على تجريد التعبيرات والمواقف المنطقية والنقدية والخلاقّة»[٤٩].

عندما حاول الأخوان كينتيرو تجاوز مجال الكوميديا العاداتية الشعبية للتصدى لمجال أخطر ألا و هو مجال الدراما، مثلما هو الحال فى : مالبالوكا Malvaloca، انهار مسرحهما فى ساحة العواطف الميلو درامية، ففقد بهذا تلك «الطبيعية» التى كثيرا ما أقاما لها وزنا.

وخارج البيئة الأندلسية يصبح من العدل أن نبرز، فى درجة أعلى بكثير من أعمالهما الأخرى، أعمال قابيل Las de Caín (١٩٠٨) ، النموذج المسرحى للكوميديا

الكاملة، التى يملك زمامها تلك الشخصية الرائعة لدون سيخيسموندو كائين Don Segismundo Caín، وشخصية لا مويلا La Muela ، أستاذ اللغات الحية، وأب لثماني بنات، تتفتأ عبقريته عن التفكير في تزويجهن جميعًا. أعمال كهذه، بإيقاعها وبنائها الذى أهلها لتصبح بحق بمثابة مواصلة لمسرح موراتين Moratin وبرتون دى لوس إيريروس Bretón de los Herreros، يمكن أن تظهر فى عمل منتخب عن أفضل مسرح .

إذا ماكان مسرح الأخوين كينتيرو يحتفظ حتى اليوم ببعض الصلاحية - المسرح الصغير نظرا لحدود معناه - فإن ذلك يرجع «بالتحديد» إلى الاستاذية التى ألمحنا إليها من قبل والتى يتمتع بها الأخوان بدرجة فائقة باعتبارهما من أفضل الكتاب الذين يجيدون بناء العمل المسرحى، سيرافين وخواكين الأندلسيان اللذان لم يحققا مكانة عالمية فقط .

٤ - كاتبان مسرحيان صغيران : ليناريس ريباس Linares Rivas (١٨٦٧-١٩٣٨) ومارتين سيَرا Martín Sierra (١٨٨١-١٩٤٧):

على الرغم من تمتع هذين الكاتبين بشهرة ومكانة فى زمانهما، إلا أن مسرحهما قد فقد اليوم كل صلاحيته ودلف إلى تلك المنطقة المظلمة للمسرح الميت حيث يحتجز الزمن أعمال كثيرة دون فضيلة أكثر من تلك التى يخولها لها نظام العادات العقلية والعاطفية الخاصة بمجموعة اجتماعية محددة وغير ممثلة، ودون قيم جمالية كافية كى تنقل باعتبارها عملا فنيا للإحداثات التاريخية للسياق الذى أُنتجت فيه.

وفيما يتعلق بمسرح ليناريس ريباس Linares Rivas فإنه يمثل، بالنظر إليه من زاوية تاريخية، الرواية الفظة والمتطرفة لفرع من النقد البرجوازى لطبقة البرجوازية التى تناولها مسرح بينابنيتى، مجردا من التهكم، وحسن الذوق الكلاسيكى والغموض، وكذلك من جودة اللغة والبناء المسرحيين اللذين تختص بهما الصيغة التى تبناها بينابنيتى، وكل ما كان قياسًا وتوازيًا ، سواء فى المعنى أو البنية فى أعمال بينابينتى ، يصبح فى أعمال ليناريس ريباس تجاوزا للحد وفقدانا للتناسب مع الخاصية السلبية التى تكمن فى أن فن كتابة المسرح عند ليناريس ريباس يعنى تراجعا يجعله يرتبط بمسرح النظريات التاسع عشر، والذى تصبح فيه الشخصيات الدرامية حججا بسيطة لإرساء، مهما كلف الأمر، قواعد فكرة أو، بالأفضل، أيديولوجية فقيرة فى معانيها.

إن مسرحه يقترب من الحجة المحمولة إلى خشبة المسرح. التى يخضع لها الحدث والشخوص واللغة، أكثر من الدراما. وبوجود خطة المواجهة، المجسدة عامة فى مقال من القانون المدنى الاسبانى فى زمانه، عمد ليناريس ريباس إلى تجريد شخصياته من كل نوع من الحرية لتحويلها إلى «أنماط» على نسق لعبة ميكانيكية، لا تحظى بالدياليكتية، للنظرية وعكسها. وبطريقة ما، يمكننا القول بأن مسرح ليناريس ديباس هو ترجمة طبيعية لميلو دراما النظرية الرومانتيكية الجديدة عند إيتشيجاراى، والتى تتفق مع ماله من هيبة وقوة مهما كلف الأمر.

إن الموضوعات وأسلوب البرهان اللذين يحددان التيار الأكبر لمسرحه، الذى بلغ ذروته بعمله: المخلب La garra (١٩١٤)، يبدوان وقد رسمت معالمهما بوضوح فى أعماله المسرحية الأولى : الهواء الخارجى Aire de Luera (١٩٠٣) حيث يغير بواسطة العلاقة الأولية بين السبب والمسبب موضوع الزنا بالمطالبة بضرورة الطلاق-، السُلاَلة El abolengo (١٩٠٤) - عبارة عن نقد سطحى للزهو الاجتماعى بالارتقاء-، ماريا فيكتوريا María Vcitoria (١٩٠٤)- المال ليس هو السعادة-، نبات الزوان La Cizana (١٩٠٥)- حتى تحقق السعادة عليك أن تغلق الباب أمام القيل والقال - فى هذه الأعمال كما هو الحال بالنسبة لأعماله الدرامية اللاحقة - قوة الشرLa Luerza del mal (١٩١٤)، عوسج الطريق (١٩١٧)، القانون الردىء (١٩٢٣) أو كل مدريد تعرفهTodo Madrid Lo sabia(١٩٣١)، حتى لا تذكر أكثر من العناوين التى تحظى بدور العمل المعبر- نرى أن ما يميزها جمعيا هو ذاك الذى أكد عليه ديث- كانيدوDiez Canedo فى ماذكرناه عنه مؤخرا : أن كل شىء مدفوع بالقوة : «الأفكار والقريحة الموقف وفك عقدة النص»[٥٠] وقد حدث هذا فى عمله : المخلب La garra دفاع من أجل الطلاق، العمل الوحيد الذى تمت إعادة طبعه من بين مسرح ليناريس ريباس[٥١]، والذى نرى فيه كل الشخصيات الحرفيين وغير الحرفيين على حد سواء، ضحايا ليس للبيئة - فى المخلب - La garra والموقف بنفس قدر وقوعهم ضحايا للرغبة التحكمية والطاغية التى تظهر عند المؤلف. وبدلا من أن نحضر صراعا ضروريا، ذا قيمة، على الأقل، تمثل بعض المشاكل الاجتماعية الحقيقية، يعكس فيها، فى إطار التقنية وإمكانيات المسرح الواقعى الطبيعى الذى لجأ إليه المؤلف، نظام قوى متناقضة يقدم صداما للعقليات، للإيديولوجيات أو لاستخدامات ومعتقدات كانت سائدة فى ذاك الوقت، يقوم المؤلف باستخدام الواقع بطريقة تحكمية مما يضطره إلى أن ينظفه جبراً، عن طريق أشخاص ومواقف غير إنسانية، بما عقد العزم، مسبقا، على قوله. ومنذ بداية العمل وحتى نهايته

نجد أنفسنا وقد ضُيق علينا، فى عالم درامى مزيف، مثلنا فى ذلك مثل الشخصيات، ضحايا مثلهم لقدر تدعو الحاجة إليه فقط من قبل الرغبة الشاملة للمؤلف، لا من اللعبة الحرة لقوى اجتماعية وفردية حقيقية . أقدم لويس ريباس، الذى مارس أيضا كتابة لعبة النظريات الفكاهية إن صح التعبير، - انظر على سبيل المثال، لأنه يجب Porque si (١٩٠٤) أو المستحيل Lo Posible (١٩٠٥)(٥٢) على كتابة مسرح «الطفل» - الرجل الذئب El Caballero Lobo (١٩٠٩) - وأعمال ميلو درامية ريفية تتطور ضمن بيئة جليقية - كريستوبالون Gristobalon (١٩٢٠).

إذا كان ليناريس ريباس يمثل الجناح الفظ والقوى للمسرح البرجوازى الذى ينتمى إلى أصول بينابنتية، فإن مارتينيث سيّرا Martínez Sierra يجسد الجناح الأبيض والحنون. وعلى النقيض من ذاك، مع هذا ، كان هذا الكاتب يعد رجل مسرح، بنفس القدر، كان مخرجا أكثر منه كاتبا، للمسرح الأوروبى الحديث. منذ عام ١٩١٧ وحتى عام ١٩٢٥، حيث عمل على إدارة مسرح إيسلابا Eslava بمدريد، قام بعمل ثمين يكمن فى إخراج، بنظرة جديدة لفن الإخراج المسرحى، أعمال لمؤلفين إسبان من ذوى المكانة الرفيعة- أرنيتشيس، ماركينا- ، لمؤلفين كلاسيكين وورومانتيكيين- شكسبير موليير، موريتو، جولدونى ، ثوريّا - ولمؤلفين أجانب معاصرين - برنارد شو، إبسين، بارى -. جيرّمو ثامورا، الذى أحذو حذوه فى هذه الشواهد، قوّم هذا العمل الذى قام به مارتنييث سيّرا فى مجال الإخراج المسرحى، مؤكد على أنه كان مجالا : «مجددا بحق فى مجال الإخراج المسرحى هذا بالإضافة إلى كونه كريما فيما يتعلق بجدول الأعمال المسرحية»(٥٣) .

ومن الملاحظ أيضا أن الكاتب قد قام بعمل هائل فى مجال الترجمة. وقد ترجم العديد من الكتاب من بينهم : ميترلانك MaeterLinck ، بورنسون Björnson ، إبسن، بارى، جولس رينارد كورتلاين ، تريستان، برنارد، أوجير، جولدونى، كما ترجم عن اللغة الكتلانية، أعمالا كثيرة لسانتياجو روسيونيول Santiago Rusiñól الذى كان يشعر نحوه دائما بإعجاب كبير.

إذا ماكان مارتينيث سيّرا كمترجم وخاصة، كمخرج مسرحى، قد مارس طبقا لما يقول ديث - كانيدو، «تأثيرا حاسما فى المسرح الإسبانى»(٥٤)، فإنه كمؤلف لم يسهم بتجديد يذكر، لا من الناحية الموضوعية ولا التقنية.

وأول اقتراب له من المجال المسرحى يظهر فى كتاب يشتمل على قصص شعرية فى صورة درامية – مسرح الأحلام Teatro de ensueno (١٩٠٥)، والذى تتحد فيه تأثيرات الفلسفة الجمالية الحديثة بالرمزية الخاصة بنمط ميترلانك، الكتاب الذى نرى فيه حضورا للميل صوب كل ماهو رائع، فى الشكل والأحاسيس، الأمر الذى سيكون ميزة تتسم بها أعمال فترة النضج عند مارتينيث سيّرا. ورغم أنه قد كتب فى عام ١٩٠٨ ثلاثة أعمال مسرحية – حياة وعذوبة Vida y dulzura، الشباب Juventud، الكنز الإلهى Divino Tesoro، سحر الحب Hechizo de amor، ففى عام ١٩٠٩، بعمله : ظل الأب La sombra del padre – الذى يحمل موضوعا يتلخص فى: المنزل بدون سلطة الأب التى تديره – حان الوقت الذى بدأ فيه رسميا مشواره ككاتب مسرحى، والذى حصل فيه على درجة التخصص بعمله: أغنية المهد Canción de Cuna (١٩١١)، أكثر أعماله شهرة. وأتبع هذا العمل، تذكر هنا العناوين الأكثر تمثيلا، ربيع فى زمن الخريف Primavera en Otono (١٩١١)، مدام بيبيتا Madame Pepita ، أمى Mamá كتبا فى عام ١٩١٢، الصبح Amanecer (١٩١٥)، روسينا الهشة Rosina es Lrágil (١٩١٨)، حلم ليلة من ليالى أغسطس Sueno de una noche de agosto (١٩٢٠) ودون خوان الاسبانى Don Juan de Espana (١٩٢١). إن العالم الدرامى الذى تم تصويره من خلال غالبية الأعمال المذكورة، باستثناء الأخير، يقترب كثيرا من عالم الرواية الوردية– منها هوديث –كانيدو Diez - Canedo قد تحدث عن الخطر الوردى el peligro rosa فى مسرح مارتينيث سيّرا (العمل المذكور، الجزء الأول، صفحة ٢٨) بنظرته العاطفية والمثالية لواقع يخلو من الصراعات، يحتل مركزه النساء ، اللاتى يُعْتبرن كمستودع للأخلاقيات المسيحية التقليدية أو، بتعبير أدق ، كمستودع لما يمر عادة بهذه الأخلاقيات بعد تحلية تقليدية لمضامينها الأكثر سطحية. إن أفضل تعريف لهذه النماذج النسائية التى تتوافر فى مسرح مارتينيث سيرا أجده، معترفين لها ببلاغة الدفاع عن سلامة الدين المسيحى والأخرى– فى هذه السطور لكانسينوس أسينس Cansinos Assens: «فى النساء تلاقت كل الفضائل العملية التى تبدو ملكا استثنائيا للرجال .. إنها مقاصد بيتية ، استلهامات أسرية تشتاق لا إلى كسر الروابط، وإنما جمعها فى صورة أوثق، وهن لهذا الأمر نفسه، يعتبرن ملائكة المنزل القدامى، رغم أنهن يظهرن وقد تحلين بالفضائل العتيقة العملية لعصرنا الحديث. من نساء بإمكانهن أن يعشن حياتهن (يفكر الناقد هنا فى بطلات إبسن، على نمط نورا Nora فى بيت الدمى

Casa de munecas، والتى ترجمها مارتينيث سيّرا)، مستقلة وشرسة، إلا أن جميعهن يضعن جُل اهتمامهن فى إصلاح البيت. على لسان هؤلاء النساء العصريات،اللاتى يرتدين ثيابا تساير آخر صيحة فى الموضة الأوروبية، يتحدث المعنى الأخلاقى للنساء القشتاليات، التقيات، البسيطات، العاشقات لحياة الأسرة .. إن المرأة بالنسبة لمارتينيث سيّرا لا تعد وعاء للملذات، ولا باقة ورد للزينة، وإنما هى مصدر الإلهام، إلهة الفن التى تحقق الإرادة إذا لم تكن هى الادارة نفسها .. هؤلاء النساء الطيبات العنيدات لمسرحه يعبرن بين سطوره مصحِّحات لجنون هؤلاء الأطفال الشريرين نحن الرجال، يُمْلين قواعد معرفية، يعملن على الحث على الانتصارات الجميلة أو يغنين أغانى الأمل حول خيبة الأمل . وفى كل لحظة، وحتى يعملن على نشر الصبر الجميل الباعث للهدوء، يحذرننا من أن العالم ليس شريرا للغاية، من أن البنفسج موجود وكذلك قوس قزح. وحتى يظهرن وقد تمتعن بقدرة على الإقناع، يفتحن ذات مرة نافذة تطل على حديقة ما وفى أحيان أخرى يمررن يدهن الناعمة والناصعة على زجاج الملكة الداخلية)(٥٥).

سوف يغفر القارىء لى هذا الشاهد الطويل، غير أن فيه جُمعت، بلا زيادة، ليس فقط ماهية هذا التواجد النسائى فى فن الكتابة المسرحية عند مارتينيث سيّرا، وإنما أيضا، فى رأيى، إيقاعها.

لقد أشار ديث – كانيدو Díez-Canedo، من بين آخرين ، «للتعاون المعلن» لماريا دى لا أو .Maria de La O، ليخاريجاLejárrega ، زوجة الكاتب فى إنتاج «أعمال كثيرة تطفح بالحنان المتفائل» (العمل المذكور، صفحة ٠٢٨) . لا نعرف لأى درجة استطاع هذا التعاون التأثير ليس فقط فى النظرة النسائية، وإنما نسائية ظاهرة فى المسرح الوردى El teatro rosa لمارتينيث سيّرا(٥٦). أحيانا من الممكن أن يطل علينا نوع من عقدة الذنب من جانب المؤلف باعتباره ذكرا، والذى يظهر فى إعلان منهجى للمرأة، الضحية والمخلصة للرجل. وهذا تأكيد أصيل من جانب إحدى هؤلاء النسوة، دونيا توماسا Dona Tomasa ، التى تعمل ربة لأحد بيوت الدعارة:" بإمكان المرأة أن تصل إلى ماتريد، إلا أن دينها يمنعها، وقد ربيت الواحدة منا كما يريد المولى، لا كما يريد هؤلاء الرجال الذين لاحياء لهم، الذين لايجد الشيطان أين ينبذهم»(٥٧).

كتب مارتينيث سيّرا أيضا حوار الأوبرا: الحب الساحر El amor brujo والقاضى وصاحبة الطاحونة El Corregidor y La molinera، لمانويل فَيا Manuel Falla ونص معجزة عيد الميلاد – عيد الميلاد Navidad– الذى وضع موسيقاه خوكين تورينا.

٥ – مونيوث سيكا Munoz Seca (١٨٨١-١٩٣٦) «والمسرحية الهزلية» :

على مدى ثلاثين عاما، منذ ١٩٠٠ وحتى ١٩٣٠- رغم أنه بالإمكان تجاوز هذين المعلمين التاريخيين إما إلى الخلف وإما إلى الأمام - هناك نوع مسرحي ذو نوعية أدبية أكثر من مشكوك فيها ، ولكنه يُعد على درجة من الأهمية الأكيدة بالنسبة لعالم الاجتماع الذى يدرس انحطاط الذوق وأزمة الإحساس عند الجمهور، الذى يعد علامة، بدوره، على وهن عقلى هائل وموقف من الواقع التاريخى يعرف بأنه عبارة عن «إخفاء الرأس تحت الجناح» ومحاولة «أن يكون هناك رأس» مهما كلف الأمر ، لشىء هو قد خلق أساسا بلا رأس» حقق انتشارا فوق خشبة المسارح بمدريد . أشير هنا إلى «المسرحية الهزلية» Astracán ، انحطاط هجين مسرحى له عناصر كبرى أتت وافدة من المسرحية الفكاهية القصيرة EL Juguete Cómico والميلو دراما الفكاهية – هذا التزاوج بين المعنيين هو أمر مقصود- التى تتناول العادات.

ورغم قصر عرض المسرحية الهزلية "astracán" فى وقت محدد من العام، فى البداية أيام عيد الفصح، وفى مسرح معين، مسرح الكوميديا، التابع لشركة ترتاح كثيرا للمسرح "الجاد" القومى والمستورد، كى تقدم مسرحا قصيرا كوميديا، دون ادعاءات أدبية، إلا أنه يبعث على الضحك، فنجد هذا الجنس الدرامى الصغير قد بسط نفوذه التاريخى على بقية العام وفتح لنفسه مجالا آخر على خشبات مسارح أخرى بداية من عام ١٩١٥. كتب هذا الجنس الدرامى، عامة، بواسطة شركة توصية من الكتاب، وسريعا ما أصبح مونيوث سيكا المساهم الرئيسى فى اسم الشركة مونيوث سيكا وثيا، وأصبح أكبر الشركاء فيها هو بيريث فيرثانديث، يليه جارثيا ألباريث، الذى كتب أعملا بالاشتراك مع أرنيتشيس أيضا، كما أشرنا من قبل . كتب مونيوث سيكا، بمفرده أو بالاشتراك مع آخرين، وافتتح أكثر من ثلاثمائة عمل، واضطلع بتحمل مسئولية مايقرب من مائة منها بمفرده. إن «الأستراكان» يعنى باعتباره قضية خاتمة الطباق ، الذى يتبعه الحدث، والمواقف والشخصيات ، التى يسلب منها حق الكلام ويعاد إليها طبقا لما تدعو إليه منفعة الجنس الدرامى. إن «الأستراكان» يعمل على أساس من مادة خام هى الواقع، أيا كان نوع هذا الواقع، بدرجة أقل من العمل على أساس من المسرحية المسبقة لهذا الواقع بواسطة أشكال مسرحية أخرى، وخاصة المسرحية الفكاهية القصيرة El Juguete Cómico، برافديها الجّدى والهزلى . ومن أجل هذا،

وفى علاقته بالواقع فإنه يعد جنسا دراميا من الدرجة الثانية، حيث هو بمثابة النتيجة لإظهار الملامح البارزة وهزل الهزل . بعض مكونات «الأستراكان» – المراء العاطفى ، هراء الموقف ، والشخصية واللغة وابتذال الشكل وأسماء الشخصيات المتناوية والمستخدمة بطريقة مناسبة وهزلية تدعو إلى الضحك، إخفاء النمط الإقليمى على الحوار، إساءة استخدام شخصية «الوقح» الذى تحول إلى نمط أساسى – وجدت كلها فى المسرحية الفكاهية القصيرة El Juguete Cómico أما الأمرالذى يخص «الأستراكان» فهو تأصيل وتحويل هذه العناصر إلى أسس مطلقة للفكاهة.

لقد شدد جونثاليث رويث على الأهمية التى يمثلها فى «الأستراكان» التورية الكامنة فى الأسماء والألقاب ، ولىّ اللغة كى يتم إنشاء حوار لايعتمد على شخوص أو مواقف، حيث لم ينتبه لا إلى احتمالية هؤلاء الأشخاص أو تلك المواقف ، كما لم ينتبه أيضًا إلى احتمالية المضمون أو الأحداث المتسلسلة إن «الأستراكان» – كتب الناقد المذكور– يحمل أمامه الخطأ الذى غرسته المسرحية الفكاهية القصيرة. ليس من المهم اكتشاف الحيلة. إن ما يهم هو الضحك ولهذا بالتحديد يتم الكشف عن الحيلة فى موضوع تام. ويأتى الأثر الناجم عن ذلك مشابها للأثر الناجم عن رؤية أجهزة المؤثرات المسرحية فى مرات عديدة. هذه الطريقة من الدخول مباشرة فى لُب الموضوع، من تقديم الهذيان النظيف دون ادعاء يُذكر لأى احتمالية، على الأقل من الناحية الظاهرية، هى التى تميز «الأستراكان» .

يبدو لنا أمرا لايمكن الاستغناء عنه، إذ هو بمثابة الإشارة التعريفية للبيئة الخاصة بتمثيل «الاستراكان»، هذا الشاهد الذى يذكره الناقد الكبير إنريكى ديث – كانيدو Enrique Díez- Canedo الذى، بمناسبة افتتاح جلادّ أشبيلية El Verdugo de Sevilla (١٩١٦)، لمونيوث وجارثيا ألباريث ، كتب يقول : «إن المسرحية الهزلية التى تمثل الآن على مسرح «لاكوميديا» بنفس العنوان الموضوع لها فى بداية هذه السطور، تملأ المسرح بالجمهور. فى ساعة مبكرة جدا تنفد التذاكر. يظهر جميع الجمهور الأنيق فى قيد الحساب. يرفع الستار ويفرض البعض الصمت على البعض الآخر حتى لا تضيع منهم كلمة. سرعان ما تتبادر إلى الأسماع النكته الأولى، ولكن قبل إطلاقها وسماعها ينظر البعض إلى البعض الآخر كمن يجد نفسه فى الكتمان، ليقول لجاره فى الصالة أو البالكون : أسترى حضرتك أىّ ملاحة فى هذا ! وحين تطلق التورية الأولى

يستقبلها الجمهور بضحكات عالية – فعادة ما تعتمد النكتة على التورية لأن هذه الأعمال تشبه لعبة البلياردو حيث تعتمد على تراجع الكرامبولا – ولاتترك الضحكات فرصة لسماع النكتة التالية، أو الجزء الثانى من نفس النكتة، إذا ما كانت تقدم أجزاء، وهو ما يمكن حدوثة وهنا يصبح الجو ساخنا. بعض الأغلاط، موقفين أوثلاثة وصخب فى النهاية يؤكدون نجاح العمل. عندما كانت تعرض مسرحية جلاد أشبيلية **El Verdugo de Sevilla** وفى أحد مشاهدها تبدأ مجموعة من الكلاب تبلغ الثلاثين ، وراء الكواليس، بالنباح – أعلينا أن نتخيل منظر الممثلين وعاملى أجهزة المؤثرت المسرحية وهم يتصنعون، وراء الكواليس، تلك الجلبة الكلابية!–، فعندما كانت الكلاب تنبح ، يتحول المسرح عن بكرة أبيه إلى صراخ وضجيج هائل ، وبعد قليل، حين يسدل الستار، يجد المتفرجون وقتها نقطة وصل جديدة مع المؤلفين ، فغالبا ماكان مؤلف العمل أكثر من واحد: فقد شعر الجمهور بأنه مشارك لهم فى العمل. ثم يخرجون إلى حجرة الانتظار، يجففون العرق، وتحدوهم رغبة فى لقاء أحد معارفهم كى ينقل له حماسه: هل رأيت كم تكون السخافة؟

هذا هو، يوما بعد يوم، الذوق، بالنسبة للمادة المسرحية ، الذى يبديه الجمور المدريدى (العمل المذكور، صفحة ٢٣٤ –٢٤٤).

يلح كل من نثاليث رويث **González Ruiz** وتورّينتى بايستير **Terrente Ballester** على مغزى ما هو مسرحى أو على القريحة المسرحية لمونيوث سيكا. أما تورّينتى، فحين يشير إلى قريحته المسرحية وعدم تمتعه بأدنى قريحة شعرية، يضيف:" ياللأسف ، لأنه بوميض من العبقرية ، وميض واحد فقط، كان من الممكن أن يتحول إلى المترجم الحديث لواحد من الجوانب الأكثر قدما ورسوخا للروح الاسبانية : روح الضحك القاسى، لعدم الحياء المطلق الذى نبهّ إليه نيتشه عبر الطريق العظيمة **La Gran Vía** (العمل المذكور، صفحة ٩٤). هذه القريحة المسرحية تبدو لنا، مع هذا، مشتتة ومقصورة فقط على مشاهد متفرقة، ولكنها لاترد كموضوع واحد فى عمل ما، ولا حتى فى أكثر أعمال كاتبنا شهرة، سواء أكانت تلك هى: أهالى إكستريمادورا يعتنون بأنفسهم **Los extremenos se tocan** (٩١٩٢٦ أو انتقام دون ميندو **La venganza de don Mendo** (١٩١٨) ، محاكاة ساخرة للدراما التاريخية الرومانتيكية الجديدة الخالية من القيمة الفنية .

ومنذ قيام الجمهورية عام ١٩٣١، كتب مونيوث سيكا، المناهض للجمهورية ، بعض المسرحيات الفكاهية القصيرة ذات الغاية السياسية من الدرجة الثانوية، حيث ظلت في المقام الأول الميكنة المسرحية للنكتة المضحكة على حساب أى شيء آخر. ومن بينها يستأهل الذكر : طلاق أناكليتو Anacleto se divorcia ، لسان سيدة La voz de su amo وعلى الأخص، الأوز La oca .

جاء اغتيال مونيوث سيكا على أيدى ؛ «الحُمر» عملا لاطائل من ورائه وغير معقول مثلما حدث تماما مع جارثيا لوركا García Lorca على أيدى «القوميين» حيث كانت أعمال ذاك الرجل وهذا الأخير أبعد أو أدنى من أى ارتباط سياسى محدد.

٦ - كلمة خاتمة :

لا أود أن أغلق باب هذا الفصل دون الإشارة - ولو كان ذلك من واجبات المهنة، وليس من ناحية قيمته الموضوعية - إلى تيار مسرحى شاع في الفترة ما بين ١٩١٥ و ١٩٣٦ وكانت موضوعاته تتناول - ولو أن ذلك بطريقة زائفة - مشاكل اجتماعية، تيار قام بدراسته جارثيا بابون García Pavon(٥٩) . تظهر المادة الاجتماعية، حين وضعها في مكانة بعد اللغة المسرحية، خارجة عن إطارها منهجيا وذلك بسبب نوعية تناولها نفسه، حيث يأتى فى المقام الأول التناول الروائى الهابط الذى يساير ذوق الجمهور والميلودراما بحيث تصبح المادة الاجتماعية غير ذات فعالية وذلك بسبب المغالاة فى "Pathos" المقدمة فى جرعات مجمعة فى الصراع وفى الشخصيات، ومقصورة معانيها على المعانى التى تأتى فى صورة أكثر من أوليّة لمسرح عرائس كبير. وحين لا يصبح الجانب الميلودرامي والروائى المساير لذوق الجمهور العنصر الأساسى فى البناء، تصبح الشخصيات وقد أخذت على عاتقها فقط إجراء حوار ومناقشات طويلة ثقيلة يجد المؤلف فيها تربة صالحة لنشر مجموعة من الأفكار- ليست سوى أفكاره هو .

إن المواجهة «الاجتماعية» بين الشخصيات - رب العمل - العامل فى الدراما المدنية ، رب العمل / المزارع فى الدراما الريفية - تبقى مخترقة ومزاحة بواسطة صراع عاطفى، خاص جدا وغير اجتماعى، تم بناؤه حول قصة حب بين الممثلين لكلا الطائفتين، ممثلين يرعون بدقة تقاليد المجتمع؛ صنعوا من قطعة واحد لا صدْع فيها.

من بين الأسماء العديدة التى يذكرها جارثيا بابون - خوسيه فولا إيجوربيدى مارثيلينو دومينجو ، فيديريكو أوليبار، خوسيه لوبيث بينيوّس، أوليبير ، المؤلف الذى مارس أجناسا مسرحية متعددة تبدأ من الكوميديا النفسية والعاداتية - ما تتمناه النساء Lo que ellas quieren (١٩٢٥) أو الحظ El azar (١٩٢٦) - وحتى الميلودراما الاجتماعية - السفاحون Los pistoleros (١٩٣١) - كثيرا ما تذكره بعمله : ممثلوا الشركات التى تجوب القرى Los Comicos de la legua (١٩٢٥)، حول عالم الفرق التمثيلية المتجولة، وعلى الأخص، بعمله أنصاف الآلهة Los semidioses ، عمل مناهض لمصارعة الثيران، يرى فى هواية مشاهدة هذا النوع من المصارعة الألعاب البهلوانية الهزلية لمجتمع عصره، لوبيث بينيوّس López Pinillos، الذى يذكره جارثيا بابون فى صورة موجزة، مؤلف ما يقرب من عشرين عملا دراميا، روائى وصحفى عرف تحت اسم مستعار هو "بارمينو" ، يعد بالنسبة لنا الأكثر أهمية من بين المؤلفين المذكورين. تأتى المجموعة الأكثر تجانساً وبروزا بين إنتاجه المسرحى تلك التى تتكون من أعمال البيئة الريفية، التى تجرى أحداثها دائما فى حقول أراجون أو أندلسيا، حيث يجد فى المشكلة الاجتماعية - الظلم، الاستغلال، الجهل وظلمة الأفق، الخوف، عدم الثقافة والتوافقية، أو الفرق بين الطبقات - قاعدة يبنى عليها قصصا مروعة حيث يوجد رغم انحطاطه، القدر المأساوى الذى تم تجاوزة مسبقا بواسطة الحتميات البيولوجية والاجتماعية، التى تمثل أصالة الفلسفة الجمالية الطبيعية التى مورست إلى أبعد حدودها. أمثله مميزة: العفيفة La Casta(١٩١٢)، الخزان El Pantano (١٩١٣)، العبودية Esclavi-tud(١٩١٨)، الشبكة La red (١٩١٩)، الأرض La Tierra (١٩٢١) تيار الأبناء El cau-dal de los hijos (١٩٢١) السحر Embrujamiento (١٩٢٣)[٦٠]- كل هذه الأعمال، التى لاتخلو من قوة درامية، لم تكن صالحة للأسف وذلك بسبب الميل المفرط من جانب مؤلفها للضربة المسرحية التأثيرية والخارجة عن إطارها لتتجاوز الحدود المعقولة.

وأخيرا أود أن أذكر خوليان جوركين Julian Gorkin، الذى ألف فى أوائل الثلاثينيات عملين دراميين أو ، من الأفضل، مناقشات مسرحية : التيار والعائلة La Coriente y La Familia. وبعد ذلك بسنوات نشر جوركين عملين دراميين آخرين أسهب فيهما، لم تصل المناقشات الفكرية منهما إلى حد العرض على خشبة المسرح: أشباح التاريخ Fantasmas de La Histoia (١٩٥٨) حول النظام القيصرى الروسى- والعالم الآخر El Otro Mundo (١٩٥٩) حول النظام الشمولى - والتى تم استلهام موضوعها، تبعا لمؤلفها من دراما الشعب الهنجارى[٦١].

الفصل الثانى

المسرح "الشعرى"

El Teatro " Poético"

١- مقدمة موجزة

قبل انتهاء العقد الأول من القرن العشرين شهدت الساحة المسرحية الإسبانية بزوغ المسرح الشعرى ثانية، الذى اتسم بمناهضته للتيار الواقعى، كرد فعل، من ناحية، على المسرح الواقعى الطبيعى السائد، وتعلقا، من ناحية أخرى بفلسفة الجمال الحداثية الجديدة، التى انتسب إليها المسرح الشعرى من الناحية السطحية فحسب وفى فترة ميلاده الأولى. وسريعا مابدأ الإحساس بتأثير جديد، حل محل الحداثة: تأثير الدراما الرومانتيكية المجردة فى فخامتها الشكلية وحِملها المثير للشجون، وعبر هذه ، نجد تأثير الدراما القومية للعصر الذهبى.

وداخل إطار المسرح الشعرى يصبح المسرح التاريخى الشعرى هو الجنس الدرامى الذى يحظى بنصيب أكبر من الممارسة، رغم أنه لم يكن الوحيد، فإلى جواره وُلدت الدراما الريفية الشعرية.

فى الواقع ، وفيما يتعلق بالموقف الأيديولوجى الذى يتبناه المسرح الشعرى وخاصة التاريخى منه، ربما يكون من المناسب أن نشير إلى طابعه المناهض للنقد والتبريرى الذى يستمد وجوده فى علاقة المعارضة للحركة الأيديولوجية ، ذات الأصول النقدية، «لجيل ٩٨» . وهكذا نجد المسرح الشعرى ، بطريقة معينة ، قد أتى نتيجة لميل نحو الخلاص ، أو على الأقل ، نحو افتداء بعض الأساطير القومية ، التى تجسدت فى بعض الأنماط التاريخية للماضى القومى ، والتى تم اقتراحها كنماذج لأسلوب ، وسلوك وطرق حياة قيمة . كانت مهمة هذا المسرح فى الأصل تكمن فى تزويد الضمير

القومى المتأزم ببعض النماذج ، رغم الخطر المتصل بالمثالية ، والإشارات البلاغية ، والتجريد ، والهروب ، الأخطار التى انتهت به الى مجال السيادة وحولته الى مسرح برّاق ، ولكنه فارغ ، وتدريب محض على المهارة الدرامية ، المجروح جرح الموت لعدم شموله على نظرية كلية للتاريخ ، لعدم اتصاله بالواقع القومى وسياسته التبريرية مهما كلف الأمر .

ويتامل تورينى بايستير لهذا المسرح التاريخى كتب : «فى أفضل الحالات، فإن المسرح التاريخى الاسبانى المعاصر ليس سوى محض حنين، وفى أسوأ الحالات، خداع وهروب ، وهنا يمكن الكلام حقا عن الهروب بماله من خاصية أخلاقية خالدة ، لأن المشاهد يجد الفرصة سانحة أمامه ليدلف خفية إلى الواقع اليومى – إلى الواقع الاقتصادى والتاريخى والسياسى ، أشيرهنا– حتى يستغرق فى حلم مخدر للماضى الذى لم يكن هكذا والذى لم يكد يهم فى جانبه البطولى الشعور الحالى. إن خطأ أولئك الذين مارسوا المسرح التاريخى – الشعرى كان يكمن فى أنهم لم يتنبهوا إلى أن عالم البطولات لم يعد يهمّ فى واقع الأمر. كان يكمن – فى كلمة واحدة – فى أنهم أخذوا نموذجا لهم كتابات جارثيا جوتيرث Garcia Gutiérrez من دون كتابات لوبى دى بيجا[1] .

إن المبدع[2] والكاتب الذى مثل هذا الجنس التاريخى – الشعرى بدرجة كبيرة من الأهمية هو إدوارد ماركينا Eduardo Marquina وتبعه بنصيب أدنى، سواء من الناحية الدرامية أو الشعرية ، فرانشيسكو بيا إيسبيسا Froncioco Villaespesa ، فرنانديث أردابين Ferandez Ardavin أو لوبيث ألاركون Lôpez Alarcôn . داخل المسرح الشعرى (شعرا أونثرا)، رغم الاختلافات التى سوف نشير إليها، يتسع المقام أيضا للحديث عن الأخوين متشادو أو عن جوياً دى سيلفا Goya De Silva أما بالنسبة للمسرح المسمى «المسرح الشعرى» لبايى إنكلان Valle Inclán ، مسرح : حكاية أبريل : El Cuento De Abril (١٩٠٩)، أصوات حماسية Voces De Gesta (١٩١١) أو الماركيزة روساليندا ...al Marquesa Rosalind(١٩١٢) ، المسرح المعاصر لدونيا ماريا الجسورة Dona Maria, La Brava ، فى فلندا تشرق الشمس En Flandes se ha puesto el sol، الملك الغزّال: El rey Trovador، لماركينا أو قصر اللآلىء : El alcázar de las peras لبيا إيبسبيسا، وسوف نفرد له دراسة فى فصل على حدة ، وفى تواصل داخلى مع فن الكتابة المسرحية عند بايى إنكلان، والتى ماكان يصل إلى معناه الكامل ولا حتى رشده التام خارج إطار ذلك الفن.

٢- إدواردوماركينا Eduardo Marquina (١٨٧٩-١٩٤٦) ومقلدوه :

رغم أن ماركينا قد افتتح قبل عام ١٩٠٨ بعض أعماله الدرامية -على سبيل المثال الراعى El Pastor (١٩٠٢) ، عمله الأول ، المكتوب شعرا، أو بينبينوتو ثيلينى Benvenuto Cellini (١٩٠٦) المكتوب نثرا[٢] - ، ففى هذا العام يبدأ ، بافتتاح ابنتا السيدLas hijas del cid، المشوار الدرامى الخصب لمؤلفنا، الذى كتب مسرحا يقف جنبا الى جنب مع الاسماء المجيدة للمسرح الإسبانى : ماريا جيريرو Maria Guerrero وفرناندو دياث دى مندوثا Fernando Diaz de Mendoza، وكاتالينا بارثينا Catalina bárcena لولا ميمبريس Lola membrives، مارارتا إكسيرجو Margarita Xirgu - معشوقة الصومعة والنافورة والنهر La ermita.la juente yelrio.

بالإمكان جمع الإنتاج الدرامى الوفير الذى تركه ماركينا Marquina فى ثلاثة أجناس درامية أساسية : دراما تاريخية شعرية (كتبت شعراً) وكوميديا واقعية شعرية (مكتوبة نثراً) ودراما ريفية كتبت شعراً. وقد نال الكاتب نجاحات مدوية فى النوعين الأول والأخير اللذين يحددان أيضا ماهية شخصيته ككاتب مسرحى.

كانت الدراما التاريخية هى النوع الذى ثابر ماركينا على ممارسته أكثر من غيره. ولكتابة هذا النوع هناك مرحلتان تاريخيتان يمكن التمييز بينهما. ورغم تماثلهما من الناحية الشكلية، إلا أنهما تختلفان من الناحية الموضوعية. أما المرحلة الأولى فإنها تمتد من ١٩٠٨ وحتى السنوات السابقة مباشرة على الحرب العالمية الأولى. إنها الفترة التى افتتح فيها : ابنتا السيد Las hijas del Cid (١٩٠٨) ، السيدة ماريا الجسور Dona Maria la Brava (١٩٠٩) ، فى فنلندة تشرق الشمس En Flandes se ha puesto el sol (١٩١٠) ، الملك الغزال El rey Trovador (١٩١٢) ، من أجل خطايا الملك Por Los pecados del rey (١٩١٣)، لوحة الأجريانو El retablo del Agrellano (١٩١٣)، أزهار أراجون Las Flores de Aragón (١٩١٤)، القبطان العظيم El gran Capitán (١٩١٦) . وكلها أعمال درامية ذات طابع بطولى وأسطورى يقدم فيها على مرأى تأملى من جانب المتفرجين، فى صورة شعرية ثرية ومتعددة، عالم درامى يكمن فى تمجيد فضائل الأصل الاجتماعى: النبل ، الشجاعة، الفروسية ، الرأفة، الكرم، روح التضحية، الإخلاص، وعبر الحماس الشعرى والإيمان ببعض القيم العليا للسلالة الاجتماعية ،

نجد الماضى الإسبانى، مجسدا فى شخصيات إستثنائية، يفرض على ساحة المسرح بهاءه وسحره، فى الوقت نفسه الذى يطرح فيه درسا عظيما يعمل على إعلاء الروح الوطنية ويصالحها مع نفسها .إنه عبارة عن مسرح تقل الإشكاليات فيه، بالطبع ، حيث تقل فيه روح النقد فما نجد فيه من دعوة للتأمل فى التاريخ ولا حتى فى معناه، وإنما دعوة إلى المشاركة ببعض المثل التى ترقب ماهية الواقع الإسبانى ومشواره التاريخى . ويكمن المعنى الرئيسى لهذا المسرح البرّاق والسطحى، كما بينت من قبل، فى الفداء والخلاص: فداء وخلاص التراث . وبالنسبة لماركينا Marquina ، كما كان الحال من قبل مع الكتاب الرومنتيكيين أو من تلاهم، فيذعن فى مناسبات عديدة لحقوق الاتفاق النوعية للمسرح التاريخى (المكتوب شعرا) الذى ينتظر أن يكون بدوره مسرحيا، شعريا، وطنيا : أولية الدسيسة، طغيان الخطاب البرّاق – وهو مايسميه الفرنسيون Morceau de bravoure(*) حتى تنشده الممثلة البارزة، هذا بالإضافة إلى التكرار الرتيب للإكليشيهات الأيديولوجية المتماثلة. ولكن حساسية الكاتب المسرحى والشاعر قد أنقذت ماركينا دائما من أن يهوى إلى ساحة ماهو هينّ ومبهر وبلاغى. ومن ناحية أخرى، فإن ماركينا يظل على وعيه الحى بضرورة التغيير وخطر التصلب والجمود.وهكذا وبإشارة منه إلى الفترة من ١٩١٥، ١٩١٦– التى كان النوع التاريخى يشهد خلالها تمام أوجه، كتب ماركينا: «كثرت النجاحات وشاع الجنس الدرامى، ولكننا جميعا ، لا أدرى ما السبب دون ماتبصر وبحماسة غريزية حصرنا أنفسنا مبكرا، حين مارسنا هذا النوع، بين حواجز غير ضرورية لنوع من البناء الحجرى التاريخى التى قطعت الطريق أمام الإبداع الشعرى وهى أمور ترجع، فيما يتعلق بالجمهور، إلى حالة تشبع مفاجىء بالرتابة والثبات. لعلنا قد نسينا التنوع الخصب للموضوعات الإنسانية الحيّة الواقعية، المختلفة أو الأصيلة ، الذى كان ميزة مجيدة لمسرحنا الكلاسيكى أو الباروكى: مسرح إسبانى، كى نعطيه لقبا طبيعياً مميزاً وشرعياً»(٥).

فى تلك السنوات هجر مؤقتا المسرح التاريخى الشعرى وبدأ يكتب، فيما بين ١٩١٣و ١٩٢٠، أعمالاً كوميدية شعرية منشورة تنطوى على موضوعات عصرية وذات طابع واقعى، رغم أنه لم يكن عاداتيا : حين يزهر نبات الورد Cuando Llorezcan Los rosales (١٩١٣)، ألوندرا Alondra (١٩١٨)، شب الليل Dondiego de noche (١٩١٨)، الوحش Alimana (١٩١٩) الغريبة La extrana (١٩١٩)، الأميرة تلعب La princesa Jueget (١٩٢٠).

تبدأ المرحلة الثانية للدراما التاريخية فى عام ١٩٣٠ بافتتاح الراهب الأبيض El monje blanco، وتصل إلى منتهاها عام ١٩٤٣ بعمل يحمل عنوان: الأرمل ماريا Maria La viuda. وبين الفترتين يفتتح تيريسا دى خيسوس Teresa de Jesús (١٩٣٣) والإخاء المقدس La Santa hermandad (١٩٣٧)، وقد جاء العمل الأخير هذا بمثابة عمل ظرفي، لايضيف شرفا إلى ماركينا لا باعتباره كاتبا مسرحيا ولا باعتباره شاهدا، رغم بعده ، على الحرب الأهلية الإسبانية. أسطورة وبطولة يجتمعان بصورة مركزة فيما هو دينى ، فى إعلاء شأن الدين والتقوى.

وفى بعد زمنى متساو بين هاتين الفترتين كتب ماركينا، بالاشتراك مع إيرنانديث كاتا Hernández Catá، دون لويس ميخيا Don Luis Mejia العمل الذى تم افتتاحه عام ١٩٢٥، يتحول منافس دون خوان فى مغازل ثورياً el Tenorio de Zorrilla إلى بطل . كتب ديث – كانيدو : «ليس الأمر بمثابة تقديس لدون لويس، ولا شكوى ضد دون خوان. فدون لويس رجل ماجن، طيب السريرة ، ثرى بأسرته ، موضع إعجاب وحب من قبل أمه، المرأة الكاملة، رجل المبادىء، لا يقدر على الفعال القبيحة، مثلما يفعل الرجل الجسور، الذى يحتقر الحياة حين تواتيه الفرصة ويميل إلى أن تكون محاسنه محل إعجاب فى كل مكان .. وما إن يرى امرأة حتى يفقد صوابه: على النقيض مما يحدث لدون خوان . وأيضا نرى أن الكاتبين ماركينا وإيرنانديث كانا يدركان الصبغة بوضوح تام : نساء دون خوان، ودون لويس المحب للنساء»(٦). هذا التفسير، لا لدون خوان ، وإنما لكل ما ينتمى إليه بصلة، يمثل مرحلة ، لاعلامة، فى سلسلة التفسيرات الدرامية الى بدأت مع دون خوان دى كاريينا Don Juan Carillena (١٩١٣)، لخاثينتو جراو Jacinto Grau واستمرت مع دون خوان دى إسبانيا Don Juan de Espana (١٩٢١) لمارتينيث سيّرا Martinez Sierra ، خوان دى مانيارا Juan de Ma-nara (١٩٢٧)، للأخوين ماتشادو الساخر الذى لا يسخر El burlador que no se burla، لجراو أيضا، ووصلت حتى الأخ خوان El hemant Juan أو الدنيا مسرح El mundo es teatro (١٩٣٤) لأونامونو Unamuno.

رغم أن ماركينا قد اقترب من العالم الريفى فى عمله النجار المسكين El pobre-cito Carpintero (١٩٢٤) – «الأغنية الدرامية" أطلق عليها هذا الاسم ديث – كانيدو – Díez Cane do – ففى عام ١٩٢٧ يبدأ فعلا سلسلة الدراما الشعرية الريفية،

التى تتكون من خمسة أعمال: الثمرة المباركةFruto bendito (١٩٢٧) الصومعة، والنافورة والنهر La ermita, La Luente y el río (١٩٢٧)، المخَلَّصَةُ Salvadora(١٩٢٩) النبع الخفىFuente escondida (١٩٣١) وخوليانيس Julianes (١٩٣٢) ، خوسفينا دياث أرتيجاس ، الممثلة التى جسدت شخصية العروس فى عرس الدم Bodas de Sangre، لجارثيا لوركا عام ١٩٣٣، تلعب دور البطلة فى الثمرة المباركة Fruto bendito ومارجاريتا إكسيرجو التى لعبت دور يرما فى المسرحية التى تحمل نفس الأسم لجارثيا لوركا عام ١٩٣٤، تجسد دور المعشوقة فى الصومعة والنافورة والنهر ، ودور نادال Nadal فى النبع الخفى Fuenteescondida ودور فولخينثيا Fulgencia فى لوس خوليانيس Los Julianes.

وحول الصياغة الشعرية لهذه الأعمال الدرامية الخمسة ما تزال التأكيدات التى أوردها ديث- كانيدو حولها صالحة :" الأبيات الحوارية ، تشتمل على اليسير من الخلط الغنائى- فقد كان لزاما سرد أبيات أغنية المهد، فى الحلقة الخامسة، كاستثناء، أساسى تم تناوله بإتقان - تضفى على الحوار صرامة محتملة، وفى النادر من الأحوال ما تكون مبتذلة ... ومفعمة بالجميل من التعبيرات «الثمرة المباركة» : إن أشعار ماركينا تتهادى جنبا إلى جنب فى عظمة، على مدى الدراما، فى حلقات غنائية .. «الصومعة»: «ماركينا بشعره المتماسك،الفنى فى مادته الإنسانية، البارع فى الحصول على العصارة الشعرية من الكلمة العامية، من العبارة السهلة ،(..) وقد أسعفته ميزته كشاعر بعبارات وتعبيرات قوية، وأشكال محددة، والعثور على بعض المفاهيم، التى تظهر فى انسياب الأبيات تتلألا فى نورها المنعبث من ذاتها (...) وفى سالبا دورا (المخلصة) لايكذب الشاعر على نفسه عمل صيغ فى مقاطع عروضية شعبية، فى أبيات ذات ثمانية مقاطع ومقفاه وفى قليل من الأحيان تصاغ فى رومانثى قصير و أوزان خاصة بألحان موسيقية، وبهذا يأتى موافقا للطريقة التى تعبر عن نفسها فى إحكام تام وشاهدنا ما فى الصومعة والنافورة والنهر. وفيما يتعلق بخلق جو من الوئام بين هذه الأشعار ذات الطابع الشعبى والحدث.. فهو أمر مُرض للغاية"، وها هى الشخصية الرئيسة إنها تتمثل فى بيت الشعر. كتب إدواردو ماركينا عمله النبع الخفى فى أبيات شعرية قصيرة : أبيات ثمانية المقاطع من الرومانث أو مقفاة ، ومشهد من أبيات الرومانثى. والكوميديا، فى تطورها البسيط ، تجد مردودا لها فى بساطة الشعر، دون أن تستبعد تواترا غنيا للكلمات وبدت وقد شدت من أزرها دوما تلك التعبيرات

المناسبة والألفاظ المرحة (..) وفى كل وقت وحين نرى ماركينا فى يقظة تامة عندما يريد أن يخط الشعر بقلمه، حاملا إياه إلى مايريد قوله، دون أن يضفى عليه نوعا من الوحشة والتنبيه .. فى هذا الشعر تتحول الشخوص إلى نماذج وتجد البيئة تعبيراتها الخاصة.." (٧) فى الحقيقة،فإن شعر الدراما الريفية عند ماركينا، البعيد دائما عن التفخيم والذى لا ينحصرقط فى المهمة الغنائية، يحيط بالحدث والشخصيات ويصبح فى خدمتها كمعبر تعبيرى درامى دون زيغ لذلك أو تزييف لهؤلاء.

وبالطريقة نفسها، فإن خلق العالم الريفى يرجع دائما فى هذه الأعمال الدرامية الخمسة إلى إرادة أسلوب مقنع، دون الوقوع فى الزخرفة والإكلشيهات السهلة، أو فى الخرق المهيب وأسلوب الشعر الغنائى الحلو . وبهذا نجد الأعمال الخمسة قد تم استيعابها وصياغتها ضمن إطار شعرى واقعى دقيق.

إن الشخصية الأساسية، التى يُبنى عليها الحدث فى أفضل ثلاثة أعمال درامية- الصومعة والنافورة والنهر، وسالبا دورا ، والنبع الخفى - تكمن فى المرأة العاطفة، الكمال والشعور بالواجب يميزون البطلة. فى الصومعة .. معشوقة تعشق، مثيرة غريزة الذكر. وباستعدادها لأن تكون مرفوضة والتضحية بنفسها تجد الحرية فى الموت . سالبا دورا، التى ارتبطت بدون حب برجل طاعن فى السن، تحبه فى النهاية وتقتل حبيبها القديم . لا نادالا La Nadala ، امرأة ذات إرادة قوية، تقدم ماتراه واجبها - الدفاع عن الأرض الموروثة - على حبها ، وما إن تدفق هذا الحب،تتركه فى النهاية ينبت فى حرية تامة. وما نجد فى واحدة من هذه المسرحيات الثلاث أن الدسيسة والقضية أو الأملوحة تمثل حجر الأساس فيها، وإنما صراع البطلة مع نفسها ومع عالمها المحيط بها إن ماركينا يعالج قضية نفسية، صراعا بين قيم متناقضة - غريزة وواجب - ويخلق شخصيات درامية ذات قيمة عالية، وفى نفس الوقت يخلق أيضا عالما مسرحيا كافيا كعالم درامى . عالم يختلف فى معناه وكثافته الشعرية عن العالم الريفى الذى تناوله جاريثا لوركا أو العالم الرمزى - الشعرى الذى ظهر فى سيدة الفجر La dama del alba لأليخاندرو كاسونا، على سبيل المثال، إلا أن هذين العالمين، مع هذا ، يقتضيانه ويحتويانه(٨).

إذا كان المسرح التاريخى الذى صيغ فى صورة شعرية على يد إدواردو ماركينا يمثل أفضل جنس درامى - من الناحيتين الفلسفية الجمالية والدرامية - والأوسع

ممارسة فيما بين ١٩١٠، ١٩٣٠ ، ولاصلاحية له اليوم، فإن مجموع أعماله الدرامية الشعرية - الريفية تمثل المسرح الاكثر أصالة وقيمة بالنسبة لكاتبنا، وعلامة ضرورية، وليست وهمية أو خالية من أى معنى، فى تاريخ المسرح الشعرى الإسبانى فى القرن العشرين.

ليس بالإمكان، بأى حال من الاحوال، أن نثبت لمسرح الكتاب الذين ساروا على نهج ماركينا نفس ما أثبتناه لمسرحه. فالانتاج المسرحى المتزايد لبيا إسبيسا Villespesa (١٨٧٧ -١٩٣٦) يتميز بالتفكك والنقص المطلق للتكامل بين العناصر الغنائية والعناصر الدرامية. البنية الدرامية دائما ما تكون ضعيفة وفى مناسبات كثيرة لا وجود لها، دائمًا ما تكون بديلا فى مسرح بياإسبيسا للطرب الغنائى، الذى لا يحتوى على عمق قط، رغم أنه يأتى غالبا غنيا فى لونه وطواعيته. ولكن، بالاضافة إلى ذلك، فإن المشاهد الغنائية تحظى دائما بطابع تقسيمى وذلك فيما يتعلق بالحدث الدرامى، فتتكون نتيجة لذلك أشكال تشابه الأجزاء أو القطع الإنشادية. وحين هم ريكاردوخ. كاتارينيو Ricardo J. catarineu بعمل تقريظ لقصر اللآلىء El alcazar de perlas (١٩١١)، كتب، قبل افتتاحها فى غرناطة : «فى الفصل الأول تلقى علينا ماريا جيريرو (سوبيًا فى الدراما) شعرا فى نبوغ غرناطة... فى الفصل الثانى ظبيان جميلان ... فى الفصل الثالث، أبيات ذات ثمانية مقاطع قوية، رنانة... فى الفصل الرابع مشهد شعرى يتكون من أبيات ذات تسعة مقاطع يلفها حنان مثير للشجون»(٩). إننا أمام مسرح له شكل خاص وقد ولد من أجل إعطاء الفرصة لهذه الانشاءات التى يتمكن الممثلون من خلالها الاعلان فى جلاء عن مواهبهم الإلقائية. كما أنه قد ولد أيضا من أجل إظهار مواهب القائمين على أمر الديكور وحتى يبهر ويدهش أعين المتفرجين. وللتدليل على الأبهة والعظمة اللتين ازدان بهما فن الإخراج المسرحى طبقا لمفهوم بيأ إيسبيسا Villespesa نذكر هذين الشاهدين :

> صالون العرش فى القصر القديم لـ ... أربعة وعشرون من الأعمدة ، سامقة ورشيقة كما لوكانت نخيلا من المرمر، مفرقة أو فى مجموعات من ثلاثة أعمدة ، تنضم إلي بعضها فى شكل أقواس فى هيئة حدوة الفرس ؟ «يتم صنعها بواسطة الإزميل ، كالجواهر، تحمل فوقها قبة واسعة ساطعة، بها كوكبة من النجوم الذهبية كالليالى البهمية والهادئة

فى أرض اليمن . فى نقوش الأسوار المزدانة باللون الذهبى، «النيلى، الأرجواني». على اليسار، تحت مظلة من الأرجوان الزاهى، يرتفع العرش، الذى تم نحته من الذهب الخالص لنهر الدويرو... على اليمين بابان كبيران ذوا أقواس، من العاج وخشب الأرز، مزخرفة على الطراز العربى ومزودة بحدائد من فضة». وتضفى على خشونة البلاط نعومة مصدرها: قطيفة فارسية فاخرة وليّنة . «أربع مباخر ذهبية، مثل أكمام زهرة اللوتس... الدخان (المنبعث من البخور، الصبر، سنبل الطيب، نبات الصبر، لبان جاوى) يحيل المكان إلى ضباب حالم... أصوات الرباب البعيدة والأغانى الطائشة تتطاير عبر النسيم. الزهور جميعها النابتة فى فصل الربيع، فى أصص من البرنز الهندى، فى سلات فضية صغيرة وأكاليل أزهار وحواش من عمل التطريز تتدلى من الأسوار تنثر فى الهواء رائحتها النباتية والذكية، إلخ (قصر اللآلئ، الفصل الأول).

فناء فى القصر الملكى الجديد بأشبيلية. فى الداخل، نجد ممرا ذا أعمدة يؤدى إلى الحديقة، ويفصل بين الرواق والحديقة سياج من حديد. على اليسار، فى الجزء الأول، يوجد باب عربى، تغطيه سجادة غنية صنعت فى الشرق ، ونافذة بوسطها سارية . على اليمين، هناك بابان، مغطيان أيضا بفرش غنية (دونيا ماريا دى باديا، الفصل الأول).

فيما يتعلق بالأعمال التى تركها بيا إسبيسا لا نكاد نفعل شيئا آخر سوى أن نذكر عناوين منها . بالإضافة إلى العملين اللذين ذكرناهما : ابن أمية Aben Huneya، الملك جالا دور El rey Galador، لبؤة قشتالة La Leona de Castilla، جوديث Judith ..

فيرنانديز أردابين Fernandez Ardavín (١٨٩١)، مؤلف خصب هو الآخر، مارس الدراما التاريخية الشعرية، ومن بين أفضل أعماله، سيدة القاقم La dama del armino (١٩٢١)؛ القصة المسلسلة ؛ التى تنطوى على نوع من المغامرات فى صورة شعرية: سفاح الجبل El bandido de Sierra (١٩٢٢) العمل الميلودرامى الذى يدور حول جريمة الزنا والمغضوب عليهم من الأشرار : السيدة الشيطان Dona Diabla (١٩٢٥)؛ الكوميديا الشعبية، ذات المكونات الميلودرامية – وردة مدريد Rosa de Madrid (١٩٢٦)؛ القصة المسلسلة الريفية المشبعة بصورة المسرحية الفكاهية– ابنة دولورس

La hija de Dolores (١٩٢٧)؛ مغنية الميناء La Cantaora del Puerto (١٩٢٧). كتب أيضا بعض الروايات للأوبرا لما يطلق عليه " الجنس الغنائىEl género Lírico وعن هذا الكاتب خط ديث كانيدو يقول :

> يحظى لويس فيرنانديث أردابين بعدو يُرهب، إنها السهولة التى يمتلكها. سهولة تقوده، بمجرد رؤيته لموضوع ما، إلى معالجته، معالجة لاتأتى، فيما يبدو، متبصرة أبدا . ومن الواضح أنه مرتجل، لعفوية خالصة. ارتجال فى تطوير الموضوعات، التى ببعض الدراسات والهدوء، يمكنه أن يتجنب نقاطا كثيرا ماتمت معالجتها. ارتجال فى قول الشعر، الذى يتخلى عن إنسيابيته المريحة، دون أن يهم عنده أن يلجأ إلى التعبير عن شىء فى بيتين كان بالإمكان التعبير عنه فى بيت واحد، دون وعى منه لوفرة القوافى المبتذلة، التى تتوافر لناظم لقوافى بتصنعات مشكوك فيها، والتى من بينها لا يعد الأقل خطرا القبول الطيب الذى عادة ما يجد فى الجمهور خطايا من أولئك الذين يلصقون بالاسماع كموسيقى الحارات، التى مازالت عالقة بالأذهان فى قوة، من حيث تخرجها غدا من أرضها أغنية أو لحنا آخر يضاهيها فى العامية[١٠].

هناك مؤلفون آخرون تابعوا موضة التاريخى الشعرى وهم: إنريكى لوبيث آلاركون Enrique López Alarcón (٨١٨١-١٩٤٨)- كتب، بالاشتراك مع رامون جودوى Ramon Godoy – السيف La tizona (١٩١٥)، ورومانثى فروسى Romance Caballeresco (١٩٣٣)،الذى وجد فيه بالبوينا برات Valbuena Prat " شيئا من الحداثة المظلمة للفترة الأولى لبايى إنكلان Valle Inclán[١١]. فيرناندو لوبيث مارثين Fernándo López Martin ، مؤلف بلاسكو خيمينوBlasco Jimeno(١٩١٩) وأوغلد أوليدو Los Villanos de Olmedo (١٩٢٣)؛ خواكين مونتانير Joauin Montaner مؤلف الملهمون Los Iluminados، المتآمر El Conspirador (١٩٢٦)، مجنون إكستريما دورا El loco de Extremadura(١٩٢٦)، طالب بينش El estudiante de Vich (١٩٢٨)، أعمال درامية تحتوى على استدعاء شعرى للتاريخ، والتى يوجد فيها تكافل غريب بين الدراما القومية فى العصر الذهبى والدراما الرومانتيكية.

٣ – مسرح الأخوين ماتشادو: أنطونيو (١٨٧٥ – ١٩٣٩) ومانويل (١٨٧٤–١٩٤٧) :

يحتوى النشاط الدرامى الأصيل الذى تمت كتابته بالتعاون بين أنطونيو Antonio ومانويل Manuel فى الفترة ما بين ١٩٢٦، ١٩٣٢ على سبعة أعمال، خمسة منها كتبت شعرا– نوائب الدهر Des dichas de la Fortuna أو خوليانيوّ بالكارثيل (١٩٢٦)، خوان مانيارا Juon de Manara (١٩٢٧)، الدفليات Las Adelfas (١٩٢٨)، لولا تذهب للموانىء La Lola se Va a Los Puertos (١٩٢٩) بنت العم فيرناندا La prima Fernanda (١٩٣١)– واحدة كتبت شعرا ونثرا– دوقة بن آميجى-La duquesa de Bena-mejí(١٩٣٢)– وأخرى كتبت نثرا– الرجل الذى مات فى الحرب El hombre que murió en la guerra–، التى تم افتتاحها عام ١٩٤١، بعد موت أنطونيو(١٢) .

بدأ ذلك التعاون بين الأخوين قبل ذلك باقتباسات من المسرح الاسبانى الكلاسيكى، من بينها نجد: الهالك لعدم ثقته فى الله El Condenado por desconfiado، وهو الاقتباس الذى شارك فيه أيضا خوسيه لوبيث José Lopez، هذا بالإضافة إلى التعاون فى مجال الترجمة عن المسرح الأجنبى، مثل الهرنانى El Hernani، لفيكتور هوجو (١٣).

بدأت هوايتهما للكتابة المسرحية فى وقت مبكر جدا، قبل عام ١٨٩٥، فى الوقت الذى شارك فيه الجميع فى «لاكاريكاتورا»، وكانا يكتبان أعمالا اشتركا شخصيا فى تمثيلها مع بعض الأصدقاء. (مانويل جيرا Manwil Guérra، العمل المذكور، صفحة ٣٧).

فى عام ١٩٣٣، وحين أغلقت حلقة أعمالهما الأصيلة، بدأ الأخوان متشادو فى كتابة ردود لجريدة يومية مدريدية كانت قد نظمت –كتب بيريث فيريرو– «استفتاء عن المسرح الاسبانى»، ردودا كانت تعد طبقا لما يقوله الناقد المذكور– «بمثابة شهادة حقيقية»(١٤). وها هى بعض النقاط التى يمكن أن تطلعنا على الأفكار التى كان الأخوان ماتشادوا يرونها بالنسبة للمسرح :

المسرح فن تراثى، تعمل فيه الخدع المتأخرة، التى تنضج فى بطء (صفحة ١٦٩).
إن ما سوف يحمله المستقبل القريب إلى ساحة المسرح هو إعادة التكامل

بين الحدث والحوار، تصور جديد للعناصر المكونة للدراما... (صفحة ١٧٠).
يعمد الحوار، من جانب آخر، أن يكون عماد المسرح؛ ولكن بطلاقة من الحدث، يفقد قيمته الشعرية، رغم حفاظه ذات مرة على قيمته التعليمية... (صفحة ١٧٠).

فى الإدارة الماهرة لهذين الشكلين الحواريين: الأول الذى يبين لنا انتقال بعض الأسباب إلى البعض الآخر، والآخر الذى يكشف لنا اللعبة الديناميكية للغرائز الدوافع، العواصف، الأحاسيس ، يكمن الفن غير السهل فى الجانب الحوارى (صفحة ١٧١).

سيعود المسرح ليصبح بمثابة الحدث والحوار ؛ الحدث والحوار اللذان يأتيان تجاويا مع معرفة ماهو إنسانى ، الأمرالذى بدى ممكنا حتى الآن (صفحة ١٧١).

وفى مجمع الأطوار الحياتية الحرجة العظيم **El gran Climatérico** يتوافر الدفاع عن عودة وضع الحوار الذاتى الجانبى المنفرد:

بهذه الطريقة – قال مايرينا **Mairena** – يمكن أن يعاد إلى المسرح جزء من براءته ومعظم ما كان يتمتع به من نزاهة فى الأيام الخالية. الكوميديا حين تحوى بين طياتها حوارات ذاتية وأخرى جانبية يمكن أن تكون لعبة نظيفة؛ ومن الأفضل ، القول، لعبة الأوراق المكشوفة، كما فى شكسبير، ولوبى، وكالديرون. فما هناك من شىء علينا أن نتكهن به فيما يتعلق بشخصياتها ، فيما عدا ما يجهلونه هم عن أنفسهم، لأن كل ماعدا ذلك يعلنونه، إذا لم يكن ذلك فى الحوار، فإننا نجده فى الحوار الفردى أو الذاتى والآخر الجانبى أو فى الذاكرة، وهو ما يمكن أن يكون الجانب الآخر من محادثة أو حوار (الأعمال الكاملة، صفحة ١٠٥٧-١٠٥٨)

وكذلك ففى خوان دى مايرنيا **Juan de Mairena** (الأعمال الكاملة ، صفحة ١٠٦٤) :

إن حقيقة الدراما – أضاف مايرينا – تكمن فى الحدث، كما قيل مرات كثيرة. فى الواقع، حدث إنسانى، مصحوب بوعى، ولهذا، فهو حدث الكلمة دائما وفى كل نقصان فى مهام الكلمة يقابله فقر مناظر فى الحدث.

نحسبها ذات أهمية كبيرة، حين كتبت كما هى فى الثلاثينيات، أفكار الأخوين ماتشادو حول المسرح، وخاصة عن الحدث الدرامى ومهمة الحوار الذاتى والآخر الجانبى. يبدو لنا ، بالإضافة إلى ذلك، إلى الآن أكثر أهمية لجوء أنطونيو ماتشادو إلى التكهن، من الناحية النظرية على الأقل ، بضرورة محاولة ما أطلق عليه «الكوميديا الغير إقليدية ذات «n» «أبعاد»، التى تختلف عن «الكوميديا التكعيبية»، أى الكوميديا التى تحتوى على مكان مغلق على طريقة المسرح الإيطالى. مثل هذه المهمة لم يضطلع بها الأخوان ماتشادو فى إسبانيا، واللذان كتبا مسرحا ظل يدور ضمن حدود المسرح التراثى، وإنما، كما سنرى فى الفصل القادم، قام بها كاتب تمتع بشهرة أوسع: بايى إنكلان. فى مسرحهما، لم يتجاوز الأخوان ماتشادو مرتبة متوسطة ورصينة، فما وصل بهما الأمر إلى تطبيق أفكارهما الدرامية على الانتاج المسرحى. فما نجد فى أى من أعمالهما المسرحية فى الحقيقة، تطبيقا لهذه العلاقة الدياليكتية بين الحوار والحدث، التى أشار إليها الأخوان ماتشادوا فى تصريحاتهما،كما لانجد أيضا تحقيقا، على المستوى المسرحى، للمهمة الدرامية التى أسنداها للحوار الذاتى والآخر الجانبى . هذا الأخير، على وجه الخصوص ، يبدو أكثر استخداما بطريقة منهجية فى معظم الأعمال، ولكن بطريقة غير كافية وغير مناسبة لخلق الأثر الدرامى المطلوب . وكدليل على ذلك ، حتى لانذكر أكثر من مثال واحد، تلك الحوارات المتقطعة التى تجرى على لسان الشخصيات فى لولا تذهب إلى الموانىء **La Lola seva a los puertos** (الفصل الأول المشهد ١١، الأعمال الكاملة، صفحة ٤٧١) والشروح المفرطة التى يقدمها الكاتبان عن طبائع الشخصيات وحول معنى ما يتلفظون به من كلمات وذلك فيما يورده الأخوان ماتشادوا من «النص الثانى» بدلا من إظهار الطابع والمعنى عن طريق الحوار والحدث. شروح تساعد القارىء، ولكنها لا تساعد المتفرج فى شىء . وغالبا ما يعهد إلى الفن التمثيلى الصامت والتعبيرى الذى يعتمد على إشارات الممثل بذاك الذى يجب التعبير عنه دراميا فى الكلمة-الموقف للشخص. وبين النية المطروحة عبر «النص الثانى» وما يقوله ويفعله حقيقة الأشخاص الدرامية نجد نوعا من عدم التوازن الذى لايمكن تجاوزه، ينجم عنه عدم الوضوح. هاهو ديث - كانيدو **Diez-Canedo** قد أشارإلى نفس الأمر، رغم تعقله، فى نقده للدفليات **Las Adelfas**(١٥). وأيضا لابد من الإشارة إلى أن الحدث الدرامى، فى مناسبات كثيرة، يتم استبداله بواسطة الحكاية التى يلجأ إليها كثير من الشخصيات، التى تشرح هكذا تغييرات أساسية فى طبائع الأبطال، دون أن يصدر عن هؤلاء رد فعل درامى ، وإن أوضح مَثلٍ على مِثْل هذا الموقف الغير درامى نجده بلاشك فى خوان دى مانيارا **Juan de Manara**.

في نوائب الدهر Desdichas de la Fortuna .. نرى معالجة درامية لتاريخ خوليان بالكارثيل، الابن غير الشرعي للكونت - الدوق لأوليباريس ، الذي ما إن حصل على الصبغة الشرعية على يد هذا الأخير، وتم إبعاده إلى مدريد، لم يعرف كيف يوائم بين ماجبل عليه- من حب للحرية والحقيقة - والحالة التي فرضت عليه من جديد، وهنا توافيه المنية فوق خشبة المسرح متأثرا بجراح الحنين.

خوان دي مارانيا Juan de Marana، الذي يشتمل على حدث يجري في أعماق القرن العشرين ليس سوى قصة تحويل دون خوان، الذي ما إن يرى نفسه مع إحدى ضحاياه في هوة ذات حطة أخلاقية، يشرع في مهمة إنقاذها. وكما تقول إحدى الشخصيات - الرسام استيبان - : «لم يكن فاسقا/ من حوله ؛ متضايقًا من متضايقات جديدة للغاية / كان فتحا للروح/ من أبعده عن العالم الأرضي» . وكذلك نرى دون خوان يموت فوق خشبة المسرح مثل خوليان بالكارثيل، وبصحبته زوجته وعشيقته.

الدفليات Las Adelfas، برغم عدم نجاحه ، وعلى النقيض من رأي نقاد آخرين، يبدو لنا واحدا من أهم الأعمال التي كتبها الأخوان ماتشادو. فقد رأى ديث كانيدو Diez- Canedo فيه «العمل الأكثر تصميما الذي تصديا له حتى هنا» (العمل المذكور، صفحة ١٤٣). الموضوع الأساسي في هذا العمل هو الماضي،الذي تبحث عنه البطلة- الدوقة أراثيلي- للوصول إلى الحقيقة: لماذا قتل زوجها نفسه؟ ومن كان زوجها في الحقيقة؟ لماذا لم يتحابا؟ وفي النهاية، نرى أراثيلي قد أنقذت من السحر المدمر لهذا الماضي، وذلك بفضل الحب الحقيقي أخيرا، من جانب سالبادور (ويعني- المنقذ)، الذي يضطلع بمهمة درامية لها نصيب كبير من اسمه، إلا أن مداخلة تنطوي على كثير من الحلول السعيدة للمواقف. في هذا العمل يخيل إلينا أننا نرى، على غير اتفاق مع طونيون دي لارا Tunon de Lara، مداخلة كبرى من جانب أنطونيو، وخاصة بسبب أهمية موضوع الحلم، الذكرى،المرآة ، وحتى موضوع التحليل النفسي(١٦).

لولا تذهب إلى الموانيء La Lola se va a lis Puertos كان بمثابة النجاح الأعظم للأخوين ماتشادو. تجري أحداثه في بيئة أندلسية، فأفضل ما يشتمل عليه بطله، الذي يعد تجسيدا لروح الأغنية الشعبية الأندلسية، للغناء المتعمق . وبالنسبة للحدث، الذي يقوم أساسا على الصراع بين الأب والابن ، المتنافسين في حب لولا Lola، فيبدو لنا نقطة أولية وحتى اصطلاحية، وحجة واهية لكي يمنح الوجود المسرحي لشخصية لولا Lola المثالية،

التى تعد بمثابة الرمز الظاهر والعميق للغناء، «الأبدى والعابر فى نفس الوقت»، فى عبارة صائبة من جانب ديث كانيدو. ونكتب كاملة هذه السطور للناقد نفسه:

> فيما يتعلق بالشعر الذى يعد كل هذا (الغيرة وإنكار الذات من جانب لولا Lola وروساريو Rosario) علامة عليه، ينساب فى عمق أكبر؛ إنه الشعر نفسه، سلطانه، الذى يظهر كل شيء، الموضوع الذى تنطوى عليه الكوميديا الجديدة لما نويل وأنطونيو ماتشادو. أشعارها التى تنطوى على رزمة من الحكم والأمثال، أحيانا فى صورة عرض غنائى، وأحيانا أخرى أملوحة جوهرية، تبدو وهى تنساب من نبوع شعبية، وبها وفاء لأصولها- الأكثر رُقيًا- فى أناقة، وهدوء، وإتقان للتعبير، بحيث لا يعكر صفو الشفافية فى أى وقت، وباستطاعة النظر الوصول دائما إلى الأعماق (العمل المذكور، صفحة ١٤٩- ١٥٠).

وفى كتابتهما للعمل الذى يحمل عنوان ابنة العم فيرناندا La Prima Fernanda يتناولان الكوميديا ذات الموضوع السياسى، سائرين على نسق النموذج التراثى لكوميديا المرائى Come dia de Figurón، ولكن بدون أن يحصلا على التكامل بين اللغة والموضوع، فها هو ديث- كانيدو قد تساءل عن مدى أحقية استبدال لغة الشعر «التى تحظى بصفات النثر» بالنثر «الحقيقى» (العمل المذكور، صفحة ١٥٣)، وكذلك فإن مانويل جيّرا Manuel H. Guerra بعد أن بذل جهدا فى كتابه كى يبرز- دون أن يقنعنا بهذا - قيمة وأهمية مسرح الأخوين ماتشادو، يعتقد بأنه «لو أن الكوميديا قد كتبت فى أسلوب نثرى لأصبح فى إمكان المؤلفين الخروج من عدم الملائمة الذى أوقعا فيه نفسيهما» (العمل المذكور، صفحة ١٣٥).

أما العمل الذى يحمل عنوان دوقة بن أماجى La duquesa de Benamejí قصة النهاية المأساوية لحب جمع بين سفاح كريم، يتمتع بخصال نبيلة ومن دوقة تعرف كيف تتخطى الثوابت الاجتماعية كى تنضم إلى الرجل الذى تعشقه، إنه عمل درامى ذو طابع وذوق رومانتيكى يقوم على أساس من الدسيسة الخصبة. يأتى العمل مكتوبا فى أسلوب يتراوح بين الشعر والنثر،مثلما حدث عند كتابة دون ألبارو Don Alvaro، وينتقل الكاتبان من النثر إلى الشعر دون أن يكون هناك أى سبب درامى يبرر مثل هذا الانتقال، حتى أننا نجد أنفسنا أمام حالة تظهر فيها الشخصية بادئة حديثها بلسان الشاعر ثم تنتهى من حديثها وقد لجأت إلى النثر مرة أخرى.

فى الرجل الذى مات فى الحرب El hombre que murió en la guerra يواجه الكاتبان أيديولوجيتين،الأيديولوجية الطبقية والرجعية عند دون أندرس دى ثونيجا والأخرى التحررية والانسانية عند ابنه خوان الذى «مات فى الحرب» حتى يولد من جديد وقد تحول إلى الإنسان الجديد، الذى تربى على الحب لكل ما يمثل الحقيقة والحرية الذى يتعارض مع الأساطير القومية جمعاء الفارغة والخالية من المضمون. فى هذا العمل يهمنا اللعب بالأفكار، بالحكم والأمثال، لا الدراما ، التى لم تصل إلى حد التبلور فى صورة صداع ، فظلت كامنة عند حد الحوار والنقاش.

لايعد الانتاج المسرحى الذى خلفه الأخوان ماتشادو قيّما باعتباره نوعا دراميا ولا عظيما باعتباره قد كتب شعرا. بينما يظل أنطونيو ماتشادو أعظم شعراء زمانه ويعد واحدا من أعمق شعرائنا الغنائيين، ورغم أن مانويل يُعد شاعرا عظيما ، فما نجد فى إنتاجهما المسرحى لا ابتكارا أو حتى تجديدا يذكر ، وما تمكن الاثنان، ببقائهما ضمن دائرة مفهوم تقليدى للمسرح، من خلق شكل درامى قيّم فى ذاته. ولهذا لايسوقنا الاعتقاد مع مانويل جيّرا بأنهما قد احتلا مكانا هاماً" بين كتاب المسرح الأساسيين فى الأربعين عاما الأولى من القرن العشرين" (العمل المذكور، صفحة ١٧٤).

وعادة ما يذكر لعلاقته بالمسرح الشعرى السابق على فترة الثلاثينيات اسم جوى دى سيلبا (١٨٨٨-١٩٦٢) Goy de Silva. ومن إنتاجه المسرحى نعرف ثلاثة أعمال لهذا الكاتب الجليقى : الملكة سيلينثيو La Reina Silencio مقر الغراب الأبيض La corte del cuervoblanco ، صفارات صامتة Sirenas mudas وتم افتتاح هذا العمل الأخير بواسطة مارجارتيا إكسيرجو عام ١٩٢٥. وفى تقديم كتبه خاثينتوجراو Jacinto Grou لطبعة الملكة سيليثيو La Reina Silencio(مدريد) مطبعة أرتستيكا دى سائيث إيرمانوس ، ١٩٢٥)، يقدم لنا العمل على أنه شىء «غريب»، شىء أشبه – أذكر نص كلماته – «بشاعر الحلم والشمم» وفلسفته الجمالية تشبه «الأسرار». الملكة سيلينثيو هو نوع من القصيدة الدرامية الغنائية – الرمزية المنثورة، والتى توجه إلينا دعوة من خلالها للغوص فى أسرار الموت، وليس هو «الموت العارى والمكشوف، كما يظهره لنا الملهمون من المتصوفة» ، وإنما هو الموت الذى يشبه «المحبوبة السامية التى تستقبلنا هناك حيث يتخلى عنا الجميع .. جنية أغانى الانتظار.. ، التى تقبلنا فى الفم البارد ، حين لا يطلق بعد سوى عبارات الصمت..» (الطبعة المذكورة، صفحة ١٥)

تبعا لما جاء فى تنبيه جاء فى المقدمة على لسان المؤلف، لايكاد العمل يحتوى على بنية درامية، كما أن الرمزية التى يشتمل عليها تعد من النوع الطفولى الذى لا يوصف وكذلك فإن العمل الثانى المذكور تغيب عنه روح الدراما ويأتى مصاغا فى أسلوب شعرى ساذج يشبه أسلوب العمل الأول.

أما بالنسبة للعمل الآخر الصفارات الصامتة، المنثور أيضا، فبمجهود كبير وإفراط فى حسن النوايا يمكن إدراجه فى ذيل قائمة المسرح الشعرى. فى الواقع لا يعدو أن يكون سوى دراما منحطة ، تدور على لسان شخصيات ذات حساسية ممراضة، تجرى فى بيئة هى بمثابة تَقَابُل بين إيتشيجاراى Echegaray ودى أنونتسيو D y'Annunnzio. لهذا الأخير يختار جوى دى سيلبا نصا يستخدمه كشعار، ويبدأ هكذا: «هل من الضرورى التكرار مرة أخرى بأن الفراغ المسرحى لا يمكن أن يحيا فيه سوى العالم المثالى ؟» .

لانعرف أعمالا درامية أخرى للمؤلف، مثل رجع الصوتEl Eco الذى تم افتتاحه فى ١٩١٣، ولا حتى عشاء السيدات المتنكرات La cena de las damas enmascaradas ، كاتالينا دى أراجون Catalina de Aragón ظل أبى الهول La sombra de la esfinge أو كبيرة الراهبات السوداء La abadesa negra وهى أعمال أعلن عنها بأنها فى طور «الإعداد» فى قائمة أعمال جوى دى سيلبا الواردة فى نهاية الطبعة الخاصة بصفارات صامتة (مدريد سوثييداد خينرال إسبنيولا دى ليبريريا، دياريوس، ريسبيتاس إى بوبليكاثيونيس١٩٢٥).

الفصل الثالث

مجددون ومنشقون

Innóovadores y disidentes

أولا – أونامونو Unamuno (١٨٦٤-١٩٣٦) وأعماله الدرامية الموجزة:

يتكون الإنتاج الدرامي لأونامونو Unamuno من تسعة أعمال درامية وعملين من الجنس الدرامي الصغير، الأميرة دونيا لامبرا La Princesa dona Lambra، المتوفاة La difunta، كلاهما في عام ١٩٠٩، اللذين يطلق عليهما مؤلفهما، ترتيبا، مسرحية هزلية (فارس) ومسرحية فكاهية قصيرة (ساينيت) . وفيما يخص الأعمال الدرامية فنجدها مكتوبة، فيما عدا الأخير، أزواجا، في أربع فترات تاريخية ١٨٩٨-١٨٩٩ (أبو الهول – La esfinge – عصابة العين La venda)، ١٩١٠ (الماضي الذي يعود El pasado que Vuelve، فيدرا Fedra)، ١٩٢١– ١٩٢٢ (العزلة La soledad – راكيل المكبلة بالسلاسل Raquel encadenada)، ١٩٢٦ ظلال الحلم Sombras de Sueno – الآخر El Otro)، ١٩٢٩ (الأخ خوان El hermano Juan – الدنيا مسرح El mundo. وعلينا أن نضيف إلى هذا البيان اقتحاما مبكرا للمجال المسرحي من قبل أونامونو، وذلك بكتابته " للساينيت" El Custión de Galabasa (قضية جالا باسا) (١٨٨٠)، الذي وصل إلينا منقوصا، وتفريعا محولا لميديا Medea، للكاتب سينيكا، تمت كتابته عام ١٩٣٣ ومثّل في شهر يونيو من العام نفسه بواسطة إنريكي بورّاس ومارجريتا إكسيرجو في المسرح الروماني بميريدا Mérida. كانت هذه هي المرة الوحيدة التي شاهد فيها أونامونو عملا له يعرض على خشبة المسرح بعد كتابته بفترة وجيزة[1].

ضمن إطار إنتاج أونامونو الفني والمتناقض والمعقد لم يكن مسرحه إبداعا هامشيا ولا مفرقا ولا دنيئا، وإنما كان نتيجة لتكريس جهد دائم، رغم انقطاعه بفترات صمت منهجية، لم تكن راجعة فقط لأسباب داخلية في عملية إبداعه الأدبي ،

وإنما، بقدر كبير، إلى عدم قبوله من جانب الشركات المسرحية ، والتى رأت أن هذا المسرح من ناحية الشكل والمضمون يعد غريبا ومشكلا فيما يتعلق بالنجاح التجارى. ويكفينا أن نقرأ التقديم الذى كتبه البروفيسور جارثيا بلانكو Gacíla Blanco فى تصدير طبعته لمسرح أونامونو، حيث يعطينا خبرا مفصلا عن نواقص كل عمل من أعماله، حتى نصبح على بينة من النتائج غير المجدية التى أسفرت عنها مساعى أونامونو حتى يحصل على وعد بافتتاح أعماله . ليس غريبا على أونامونو ، الذى كتب مرارا فى لهجات مختلفة: «إن كل عمل درامى يكون، باعتباره قيمة درامية، صالحا للقراءة، يكون فى وضع أفضل للتمثيل على خشبة المسرح، وإلا ، فلا يكون عملا دراميا» (صفحة ٨٥)، أن يصاب بإحباط نفسى، رغم أنه لم يعدل مطلقا عن مفهومه للمسرح، حين رأى أعماله الدرامية لم تأخذ طريقها صوب خشبة المسرح، رغم المحاولات العديدة التى قام بها من أجل هذا الغرض. وفى عام ١٩١٣ كتب، بعد فشل جديد فى محاولات افتتاح الأعمال «إن معاركى فى المسرح هى فى حاجة إلى فصل بأكمله. لى ثلاثة أعماله درامية اثنان منها كتبا من ثلاثة فصول، وواحد من فصل واحد (عصابة العين La venda). وها أنا أبدأ صراعا مع الكوميديين والراقصين .. ولقد أحطهم علما من جانبى بأننى لا أكتب الكوميديا على مقاس أنواقهم أو مهاراتهم، فهذا النوع من أعمال التفصيل الدرامى له رجاله، من أمثال ماركينا Marquina، الذى يضع أدوارا حسب مقاس الممثلة جيريّرو» (صفحة ٧١). وقبل ذلك بعامين، وبإشارة منه إلى فيدرا Fedra كتب : أردت أن أقدم – أؤكد على ذلك – عملا عاطفيا، يقل إنتاجه فى مسرحنا المعاصر.. إن الشخصية العبقرية العليا لمسرحنا المعاصر (بينابينتى Benaventé) يبدو على درجة عالية من الذكاء وفى معظم الأحوال يبدو غير مؤثر» (صفحة ٨٨) . فى عام ١٩١٨، على أثر تمثيل فيدرا Fedra فى نادى مدريد Ateneo de Madrid ، كتب أدواراً شعرية رباعية وجد فيها، على أثر تألمه من الحظ السيئ الذى لاقته هذه المأساة وأعماله الدرامية الأخرى فيما يتعلق بحملها إلى خشبة المسرح، نوعين من الأسباب التى تشرح مثل هذا الحظ العاثر : «أسباب خارجة عن مجال الفن المسرحى وأخرى وثيقة الصلة به» . أما الأسباب الأولى فهى: أنه لم يكن يكون جزءا من ذلك الجرف الذى يطلق عليه مجازا «المؤلفون» كما أنه ليس على استعداد لأن يُضيّع الوقت فى صالات صغيرة وأماكن أخرى مماثلة» انتظاراً لأن يحصل على وعد بافتتاح أعماله مسرحيا؛ فإنه لايعرف ولا يريد أن يعرف «كيف يكتب أدوارا مناسبة لمقاس هذا الممثل أو تلك الممثلة».

إن مهمة الكاتب المسرحى، مثلما يفهمها هو، لا تنحصر فى تفصيل الأدوار، وإنما، فى «خلق شخصيات - أو بالأحرى ، أشخاص، وطبائع»، فى الوقت الذى يجب فيه أن يكون «الممثلون أو الممثلات هم الذين تبعا للقانون الأفضل للفن من يجب عليهم أن يطوّعوا أنفسهم مع الخط الدرامى» وليس العكس. من ناحية أخرى، هناك قضية تربية الجمهور ومشكلة الفهم المزيف للفن الدرامى. فالصراع بين الفن الدرامى والفن المسرحى، بين الأدب والتمثيل على خشبة المسرح، هو الذى يحدد اللجوء إلى استخدام أعمال درامية ممقوتة من الناحية الأدبية، تعمل على إفساد ذوق الجمهور». ولهذا، ينهى أونامونو كلامه، «لابد من العناية بتربية الجمهور حتى يتذوّق العرى التراجيدى»[٢]. هذه الأسباب الخارجية تفصح عن عدم الاتفاق الكلى، بل ، نفور أونامونو من الاستخدامات المسرحية المعمول بها. ولكن هذه الأسباب، بدورها، تأتى كنتيجة لما يسميه هو بالأسباب الداخلية، وما هى إلا مقترحات ناجمة عن مفهومه الخاص عن المسرح. والعنصر الأساسى فى هذا المفهوم للعمل الدرامى، الذى يحظى بقيمة بنيوية واضحة، حيث أنه يحدد بنية العمل الدرامى، هو ما يطلق عليه أونامونو «الوضوح التام» والذى نجده على مستوى الكلمة وتقنية التأليف أو الحدث على حد سواء فى الحقيقة ، فنحن نرى فى هذا الوضوح مرتبة جمالية أصيلة ، تعد من خصائص الإنتاج الأدبى لأونامونو عامة، أساس الشكل الخاص والذى لايقبل الخلط للأجناس الأدبية التى مارسها أونامونو : الرواية ، الشعر، المسرح. فى هذا الجنس الأدبى الأخير،الذى هو محط اهتمامنا هنا، فإن الوضوح يعمل على التحديد والتقييد فى آن واحد :

١ - إلغاء مايسميه هو «بالزخرفة الباطلة لفن التزيين المسرحى»، أى، الديكور، والملبس، وأى نوع من المؤثرات المسرحية لا يتبع مباشرة للكلمة والحدث ؛

٢ - اقتصاد الكلمة الدرامية عن طريق إلغاء كل ما من شأنه أن يكون زخرفة بلاغية وكل كلف خطابى ؛

٣ - تخفيض عدد الشخصيات لأقل حد ممكن ؛

٤ - رد العواطف إلى منابعها ؛

٥ - تناول الأحداث الموجزة.

بهذا الوضوح تتم، بالفعل، ظاهرة الهبوط الجمالى، الذى يأخذ فى أعمال أونامونو طابع العودة التامة والواعية إلى المصدر الشعرى للدراما، أى، إلى المسرح كشعر درامى لاتجمع بينه وبين ما يطلق عليه «المسرح الشعرى» أية صلة(٣). وبهذا الوضوح "desnudez" الملتصق بالمسرح التصاقا وثيقا كشعر درامى، دون الدخول الآن فى تقويم إنجازه المسرحى، الذى سوف نتحدث عنه فى الحال ، يصبح لدى أونامونو الحق فى أن يحجز لنفسه مكانا فى دائرة المسرح الأوروبى التى يظهر فيها ، كل بما يميزه من خصائص، الإنتاج الدرامى لكلاوديل Claude، إليوت Eliot، أندرسون Anderson، كوتياو Cocteaw، جيراودوكس Giraudoux وجـزء من أعمال أنويل Anouilh، الخ ..
إن أهم شىء فى مسرح أونامونو، من خلال وجهة نظر تاريخ المسرح الغربى المعاصر، هو أن مفهومه للمسرح كشعر درامى يؤدى به إلى معالجة الموضوعات الريفية ومايحيط بها من أحوال نفسية ضمن إطار المسرح الإسبانى الذى ظهر فى أوائل القرن، واضعا إياه فى مجال عصرى غاية فى التحديد. ولهذا، فإن الأمر الأساس فيه ليس يكمن فى عودته إلى الأساطير التراجيدية الكلاسيكية، والتى يجد فيها نقاد أونامونو فرصة للتنويه بدوره الرائد والتقدمى . إن العودة إلى الأساطير الكلاسيكية التراجيدية والتأخير والتقديم الموجود بمضامينها، ليس سوى نتيجة وانعكاسا لهذه المرتبة من الوضوح، الذى يعد محوراً أساسيا فى فنه الدرامى.

ومع هذا الذى قلناه، ويبدو لنا أمرا هاما، من الضرورى أن نبرز الفشل الذى أصاب فن الكتابة المسرحية عند أونامونو بسبب عيب فى خطة الإخراج الدرامى الصارم. وهكذا، بقى مسرح أونامونو، إن صح القول، فى إطار مشروع مسرحى، وذلك بسبب تراجعه من الناحية الشكلية. فى مسرحه نرى، فى الواقع، صراعا للعواطف وعواطف مكثفة، مركزة، (فى مواجهة عدم التأثير الذى أدانه عند بينابينتى Benavente) لحظة حاسمة، طبائع، كلمة قوية وحدث فاتر، حدث داخلى فى الأساس؛ ولكن العواطف والطبائع ، الحدث والكلمة تأتى فى صورة موجزة على حد سواء، دون إلتئام درامى كاف، وبالتالى، دون تمركز هام فى الواقع المادى تماما، والذى يعد أمرا هاما للطموح المسرحى. لا أجد تعريفا أفضل لدراما أونامونو من تعريفها بالدراما الموجزة drama esqueríatico، حيث، فى الواقع، نرى أونامونو باعتباره كاتبا مسرحيا لايسير فى الطريق حتى نهايته والذى يبدأ من الهيكل الديناميكى للحدث وحتى الإنجاز المسرحى لهذا الهيكل، أى، أنه لايفى بالعمليات الخاصة بالإبداع الدرامى التى تسمح

بتحويل الهيكل إلى عمل درامى . و بهذا الخصوص يبدو لى أنه لن يغفر لى ألا أذكر هنا نصا أبنى عليه أقوالى. إنه عبارة عن نص لهنرى جوهير Henri Gouhier، الذى بتأمله حول مهمة الدسيسة، فى كتابة العمل المسرحى La obra Teatral، كتب:

> من الهيكل إلى العمل المسرحى، من القصة المرسومة فى الهيكل إلى القصة المعاشة فى العمل الممثل، يتطور العمل الخلاق بواسطة تعقيدات متتالية لاتحترم أحيانا التجهيز الأصلى .. فالهيكل، مهما كان ديناميكيا، ليس سوى هيكل، والحياة شىء آخر غير جدول تم توسيعه: من هنا- على مدى هذا الإبداع المتواصل الذى هو تطوره، فى هذا العمل الاختراعى الذى يولى وجهه صوب المجرد-، تدخل بعض الخطوب التى، باعتبارها كما يجب، لاتبدو من أساسيات الحدث، ولكنها تسمح له بالاستمرار والامتداد، إخفاء منطقه بواسطة تحولات مفاجئة، إحداث نوع من الارتباط أو عدم الارتباط عبر عدد معين من المشاهد،التحلى فى وقت واحد بشكل ووجود تاريخيين فى زمن الساعات. أكانت الدسيسة تقوم بمهمة تأمين انتقال الدراما الهيكلية إلى الدراما الواقعية، أى، المنجزة وبالتالى تصبح قابلة للتمثيل على خشبة المسرح؟

هاهى مشكلة مسرح أونامونو . فقد حمل أونامونو إلى درجة ما عملية التجريد الدرامى الذى، لم يلغ فقط، من أجل التخفيض، العناصر المادية الخالصة للدراما، وهو أمر لم يكن سيحظى بأهمية تذكر، لولا أنه ارتكب خطأ التقليل بدرجة عالية للمهمة، الخاصة والضرورية للإنجاز الدرامى، للدسيسة، الذى لم يحصل عن طريقه إلا على إبداع أعمال درامية هيكلية خالصة، أى، أعمال درامية لم يتم إتقانها بالدرجة الكافية اللازمة لمثلها.

إلى عدم الكفاية هذه فى التنفيذ الدرامى لابد من إضافة طابع النثر الحوارى، على الرغم من إيقاعه المتقطع واللاهث ، لحديث شخصيات أونامونو، الذى يمنح الحوار شكلا لايمكن رشوته لحوار البروفات، الذى يعمل على تفجير الأشكال والتعبيرات الحوارية، التى يلجأ إلى استخدامها الشخصيات بوفرة كبيرة، والتى ، بدلا من أن تضفى على التعبير الدرامى صفة طبيعية، تجنبه إياها، تاركة إنطباع الأشياء «المضافة» و«المستعارة» لتناقضها مع طابع النثر الذى خطه أونامونو(٥). وبسبب

ما تشتمل عليه هذه الصيغة النثرية من خصائص أونامونية فإن هذا يفسد، بالتحديد، ما تحمله من كلمة درامية. فى هذا المستوى الصعب للكلمة، باعتبارها كلمة تصدر عن بعض الشخصيات، والتى تحظى بمكانة رفيعة، أى أن مصدرها لايمتد فقط إلى الفرد الدرامى، وإنما، على وجه الخصوص إلى موقف يتحدث الشخص من خلاله، ويقاس كل واحد من الشخصيات الدرامية لأونامونو ضغوطا من جانب موجدهم على الساحة المسرحية، يفقدون استقلالهم، لم يصبحوا قادرين على أن يعكسوا ذواتهم، أو أن يعيشوا شخصيتهم لكى لا يصبحوا مجرد ظل للشخصية الوحيدة: دون ميجيل دى أونامونو. بمعنى، أن كلمة ميجيل دى أونامونو- المؤلف، البطل- المصارع والضمير الوحيد-، أصبحت تفرض على كلمة شخصياته بصورة استحواذية، فحالت بينهم وبين إثبات الذات، دراميا، عبر الكلمة . من هنا، دون أن ندخل حتى الآن فى مضمون هذا المسرح، وإنما مازلنا عند مستوى الكلمة، يأتى هذا الغياب "لأنت- المخاطب" فى كثير من حوارات أونامونو. فى الواقع. يوجد هناك من يقول المونولوج ويسير على نهجه الآخر أو الآخرون، كصدى أو رعشة الصوت- إن شخصياته، أكثر من كونها شخصيات محاورة، هى شخصيات تلجأ إلى الحوار الفردى، وحواراتها ، الحوارات الفردية، تقوم فيها باستخدام التعبير الذى يتفوه به أونامونو.

بنفس الطريقة، فإن الأفكار،التى يبنى عليها ثراء مضمون فن الكتابة المسرحية لأونامونو، لم تصل إلى صياغة كلية درامية، لم يتم تنفيذها باعتبارها حدثا، وما تم إدخالها بالكامل إلى العالم الخاص بالدراما، وإنما تتكيس داخله محددة هذا النقص فى التماسك الدرامى بين الرمز والحدث. أو بصورة أخرى، فإن أفكار أونامونو لا تتخذ فى صورة مواقف ولاتعمل كمحرك للحدث.

كل هذا يمكن أن يرى بصورة واضحة فى عصابة العين **la Venda** وفى الماضى الذى عاد **El Pasado que vuelve**، وهما أكثر أعمال أونامونو نقصا، من ناحية أنهما عملان دراميان.

عصابة العين **La Venda** تعد عملا دراميا رمزيا، فى علاقة وطيدة مع الأزمة الدينية التى عانى منها أونامونو فى عام ١٨٩٧. عمل مسرحى يتكون من فصل واحد مقسم إلى مشهدين. فى المشهد الأولى نرى رجلين، دون بدرو ودون خوان، يتكلمان عن الحقيقة، عن الحقيقة التى هى الحياة، تبعا لما يقوله أحدهما، أو عن الحياة التى هى

حقيقة، طبقا للآخر ، وكل منهما يدافع عن طريقة مختلفة للوصول إلى الحقيقة : الإيمان والعقل. مناقشتهما- فالأمر أمر مناقشة- تقاطع عندما تدخل ماريا، التى تطلب عكازا يمكنها من التعرف على الطريق، والوصول إلى بيت والدها المختصر. وتتضح لنا معالم شخصية ماريا عبر حوار خادمها وإحدى الجارات: أما ماريا، فهى عمياء منذ ولادتها، واستعادت بصرها بفضل عملية أجرتها، غير أنها ما أن أصبحت مبصرة، حتى اكتشفت بأن خيال الأشياء يمنعها من رؤية الطريق، وها هى تغطى عينيها حتى يمكنها التعرف عليها. العلاقة بين الشخصية ماريا Marla وموضوع المناقشة الدائرة بين الرجلين هى أمر فى غاية الوضوح. الإيمان يسمح بالعثور على الطريق التى لم يتعرف عليها العقل: الطريق إلى بيت الأب. فى المشهد الثانى نجد أنفسنا فى منزل الأب. بالإضافة إلى الأب تظهر شخصيتان جديدتان: خوسيه، زوج ماريا، ومارتا، أختها. إن هاتين الشخصيتين، مارتا وماريا وما ينطوى عليه اسم كل منهما كتوأم مكمل، وبالمرة، تراهما على النقيض، قد تم استخراجه من الإنجيل حيث توجد به شخصيات بهذا الاسم. وتتركز البؤرة الدرامية لهذا المشهد فى خوف ماريا من إزاحة العصابة عن عينيها كى ترى والدها، حيث إن أفضل مكان يمكن لها رؤية والدها فيه هو المكان المظلم ، حيث تراه حقا. وحين تقوم مارتا، أخيرا، بنزع العصابة عن عينى ماريا بصورة وحشية، ترى والدها، ولكن بعد أن يموت، وتنتهى الدراما بهذه الكلمات لماريا : «... ! أبى !.. ! العصابة، العصابة مرة أخرى! لا أريد أن أرى ثانية!". والطريقة الوحيدة التى يمكن بها استعادة «الأب»، العثور على «الرب» حيا، تكمن فى رفض الرؤية بعين العقل، وإعادة العصابة إليها كى تتم رؤيته فى ظلمة الإيمان. نهاية مدمرة، حيث إن الحل يكمن فى قبول أمر غير معقول، وغير كاف فى نهاية الأمر: رفض المبصر للرؤية، العودة إلى عالم ما قبل الرؤية. بمعنى «النكوص إلى الإذعان الطفولى، الذى نراه، فى كل الأحوال، منقوصا.

إن تحليل موضوعات هذه الدراما، المتصلة بالموضوعات الكبرى عند أونامونو والأزمة الدينية التى وقعت عام ١٨٩٧، يعد عملا مشوقا، كما هوالحال أيضا لتفسير مضمونها الرمزى. غير أن عصابة العين La Venda ليست فقط بمثابة كوكبة من الموضوعات أو الرموز، وإنما هى، أساسا، عمل مسرحى، عمل درامى. أهى موضوعات ورموز عولجت دراميا؟(٦). لابد من التأكيد هنا على أنْ لا. فالنقاش الدائر بين دون بدرو ودون خوان، رغم اتصاله ببقية المضمون على المستوى الدلالى، فلا يحدث

هذا على المستوى الدرامى المحض، وهنا نجد الشخصيتين غير مكلفتين بأية مهمة ضرورية من الناحية الدرامية، ولهذا نفسه، تختفيان من فوق خشبة المسرح، غريبتين كما هما على الحدث، والذى لا تجمعهما به أية صلة. وما هاتان الشخصيتان سوى مواقف ذهنية، تجميع للفكرة- الصراع، ولامكان لهما فى الحدث وبنفس الطريقة، هناك شخصيتان أخريان فى المشهد الأول، الخادمة والسيدة إوخينيا، لاتتعديان كونهما شخصيات مشاركة، مجرد أدوات للإعلام،حيث تتوجهان، أساسا، إلى الجمهور حتى يفهم ماذا حدث لماريا Maria، ولكن لايمكن اعتبارهما شخصيتين داخلتين فى العالم الدرامى. والحوار الدائر بين هذه الشخصيات الأربع يوضح إلى أى مدى نعدم المعابر الموصلة بينها، والذى يعد دليلا على حالة عدم الاتصال المتأصلة عند هذه الشخصيات. ونفس الشىء، نرى أونامونو، الذى يركز اهتمامه فى الفكرة - الصراع، ولايعير الإنجاز الدرامى لهذه الفكرة أى اهتمام، ومحاولا اختصار الحدث كلما استطاع، يعمد إلى قصر الشخصيات الرئيسية - ماريا ووالدها- فى مجرد إشارات ، دون أن يقيم، بواسطة الحوار والحدث، العلاقات الكافية بين دلاتها ومدلولاتها. وهكذا، بدل أن يحدث تقدم من هيكل الحدث إلى الحدث نفسه، حتى تصل لتصبح عملا دراميا كاملا، تظل فى حالة هيكل محض.والمتفرج أو القارىء يدرك، بلا شك ، العمق الدلالى للموضوع والرموز، دون أن يتحقق ذلك بالنسبة لكثافة عالمه الدرامى.

ويكفينا هنا أن نقارن بين عصابة العين La Venda، كعمل درامى، وبين نفس العمل، باعتباره حكاية، دون أن نعطى أهمية هنا لمسألة الأسبقية(٧)، حتى نعرف كيف أن أونامونو قد حدد، فى صيغ شكلية،المعالجة الدرامية لموضوع مع إبقائه فى صورة هيكلية.

فى أوائل عام ١٩١٠ كان قد شرع أونامونو فى كتابة الماضى الذى عاد El pasado que vuelve، والذى كتب عنه لصديق له يقول :«فى العمل الدرامى الذى أنا بصدد كتابته الآن، أرى البطل شابا متحمساً، يوتوبيّا وراديكاليا، ابن لأحد المرابين، فى سن الخامسة والعشرين فى الفصل الأول ويبدأ صراعا طويلا ضد والده ،الذى يصارحه ببخله الشديد وعدم إنسانيته. وها هو يخرج للثورة» .

فى الفصل الثانى يصبح فى الخامسة والأربعين وقد أصابته حالة من الشك وخيبة الأمل وله ابن تحل فيه روح والده من جديد. يبدأ الابن باتهام والده فيما يقوم به

من أعمال كريمة بينما يبرر هو مثل هذا العمل على أنه فدية يقدمها نظير أخطاء الجد. في الفصل الثالث نراه وقد بلغ الخامسة والسبعين وقد حل ثانية في شخصية حفيده، الذي يعد بعثا لشبابه. وهنا يبدأ في تحريض الحفيد على والده.. كل شخص نصبح نحن تجسيدا له يهم بقتل سابقه. وهنا يتحد الحفيد والعجوز ضد الأب، الذي يعيد من جديد جده المتوفى. أربعة أجيال ذات خصائص متتالية" (صفحة ٧٩).

هاهو الهيكل العام للدراما، حوارها المضموني والموضوعي يرويه بحق المؤلف نفسه. وإذا ما تخطينا قراءة الهيكل إلى قراءة العمل الدرامي، سوف نجد أنفسنا أمام نفس الهيكل متطورا، دون أن نعثر على هيكل درامي تمت معالجته من الناحية الدرامية. العلاقات بين الشخصيات، وخاصة العلاقة بين الآباء والأبناء، في كل واحد من هذه الأجيال الأربعة لايتم تجسيدها في مواقف، كما لا ترسم هذه المواقف، المسلسلة بفعل الحاجة الداخلية، حدثا كافيا. بنفس الطريقة، لانجد حديث الشخصيات يأتي نتيجة علاقات معاشة داخل عالم درامي، إنما من أفكار مؤلفها، التي يتم التعبير عنها في الهيكل المذكور، دون أن تخضع لبنية درامية. وعندما لا تصبح الشخصيات تعبيرا عن هذه الأفكار، يفصح الحوار عن داخله الراديكالي الدرامي ونحس بأن المؤلف قد بدأ يلجأ إلى الأشكال القديمة التي تعيد إلى الذاكرة الأيديولوجية المتهالكة "للكوميديا الرفيعة" التي انتشرت في القرن التاسع عشر وبدرجة تفوق ما وقع بالنسبة لعمله عصابة العين La venda يفشل أونامونو في المعالجة الدرامية لأفكاره، ولعل ذلك راجعا إلى أن أسطورة هذه الدراما تأتي من نفس الظرف الواقعي في مدينة سالمنكة، حيث نعلم أن مصدر الدراما هو قصة أسرة من هذه المدينة (Salamanca)، سالمنكة[8].

«من الأمور بالغة الدقة – وهو ما نراه مع جيّرمو دي تورّي Guillermo de Torre أن مؤلفنا، باعتباره مؤلفا مسرحيا، حين ترك جانبا كل تقنية مكتسبة، لم يقترح على نفسه اخترع تقنية أخرى جديدة»[9].

– فيدرا وراكيل Fedra y Raquel :

منذ ١٩١٠، العام الذي وجد أونامونو فيه نفسه منهمكا في تأليف عمله فيدرا Fedra، التراجيديا التجريدية، وتعليقات المؤلف تتوافر حول هذا العمل:" لقد أدركت

غرض كتابة فيدرا حديثة، فيدرا اليوم» ؛ «.. فيدرا حديثة، تجرى أحداثها فى زماننا لا تحوى من دراما إوريبيديس Eurípides وراسين Racine سوى المضمون الصريح، أما تطور الأحداث فيأتى مختلفا تماما. زوجة الأب، فيدرا، تقع فى غرام ابن زوجها، إيبوليتو Hipolito، تطلبه، يرفضها، فتشكوه لوالده، زوجها بأنها قد كانت هدفا لمطالب إيبوليتو، توقع العداوة بين الأب والابن ثم تنهى حياتها منتحرة» ؛ «أما فيدرا التى أتحدث عنها فمسيحية. أظن أنى كتبت عملا عاطفيا». «.. إنه عمل لايحتاج إلى أجهزة مسرحية، صيغ فى بساطة مفرطة متعمدة. ستة أشخاص، ثلاثة إذا دققنا فى الأمر،نفس الديكور لمنزل أيا كان يستمر على مدى الفصول الثلاثة، ملابس عصرية، كل شىء تجريد فى أعلى مراتبه" ؛" عاطفة حيّة . الأمر صعب وفظيع».. الخ(١٠).

ومنذ المشهد الأول يشدد أونامونو على الطابع الجنونى لعاطفة الحب عند فيدرا:

فـــيدرا: ¡ أ لستُ سيدة، ألست سيدة!

إوستاكيا: إذن من عساك أن تكونى؟

فـــيدرا لا أدرى؛ ربما أنى أحمل سيدة أخرى داخلى تفرض سيطرتها على وتقودنى .. (صفحة ٤١٠).

وصلتها القوية بالقدر الفاعل فى نسوة عائلتها: الأم (صفحة ٤١٠)، الأخت،الجدة (صفحة ٤٦٦)، دون أن يتضح لنا ما الذى حدث لهن فى الحقيقة. ويلقى هذا النحس الأسرُى بثقله الذى ينتقل عبر الدم (صفحة ٤٦٦). النحس الذى يعد بمثابة قدر لم تتمكن فيدرا من تنحيته عنها أو الانتصار عليه. ومن ناحية أخرى، رغم أنه أمر عابر، يتم تحديد مصدر هذا القدر المشئوم: فهو ناجم من العناية الإلهية ومن الشيطان (صفحة ٤١١)، الأمر الذى يؤدى بأونامونو، مدرس اللغة اللاتينية والعارف المتعمق بالتراجيديا الإغريقية، بأن يضع الأصل الرئيس لمثل هذه العاطفة الغرامية ضمن إطار النظرة العامة لعلم اللاهوت التراجيدى للكلاسيكين الإغريق. وفيما يكمن، إذن، الاتجاه المسيحى عند فيدرا أونامونو؟ ها هو لاثارو كاريّتير Lazaro Carreter يجد نفسه مضطرا للقول بأنه «لعدم تقديم شرح للكارثة بمسلمات مسيحية..) فإن فيدرا أونامونو هى فيدرا إسبانية، باروّكية. فيدرا التى تحاول جاهدة بأن تكون عواطفها مصحوبة بالصلوات والميل نحو الورع والتقوى» (المقال المذكور، صفحة ٢٠).

وأكثر من كونه ميلا إلى الورع والتقوى فهو ميل - إلى عذراء الآلام (صفحة ٤١٠. ٤٥٧. ٤٥٨) وإلى المسيح (معلم الآلام، «يامن أسلمت نفسك للموت حتى تحقق لنا الشفاء "، صفحة ٤٥٩). إن فيدرا أونامونو، بعيدا عن المسيحية لاتعترف بإدانة عاطفتها(هل أنا مذنبة؟ ماهو هذا الحب المذنب؟ إذا كان حبا فلا عليه أن يكون مدانا، وإذا كان مدانا" ...، صفحة ٤١٠) وتفهم موتها الإرادى على أنه جريمة وتضحية فى نفس الوقت (صفحة ٤٥٩). وعلى النقيض من ذلك فهناك من يعتبر نفسه مذنبا، مثل إيبوليتوHipólito(إن فضيلتى،الفضيلة العمياء لم تكن سوى الأنانية)، «.. لم أتنبه كيف وقعت وما حملتها فى الوقت المناسب، قبل ألا يكون للأمر علاج»،صفحة ٤٦٤) وبدرو Pedro، الزوج (إنها الطبيعة البشرية، i الطبيعة الملعونة! أهذا عقاب؟» صفحة ٤٤٦). ولعل بدرو هو من يأتى فى النهاية، عقب انتحار فيدرا، ليصيح : «أو بعد كل شىء أضحت شهيدة قديسة! أعرفت كيف تموت!» (صفحة ٤٧٢).

إن العاطفة الجامحة لدى فيدرا والطعن الموجه صوب إيبوليتو، واختصار الشخصية الأونامونية يتم إنقاذها- التحرير الوحيد والنهائى- بموتها، الموت المطروح لا على أنه يمثل كارثة أو فشلا، وإنما نجاة ونصرا. هذا الخلاص و هذا النصر لفيدرا عن طريق الموت هو، فى مواجهة فيدرا أوريبيديس وراسين، ما يبيّن معالم فيدرا أونامونو كشخصية درامية.

فى راكيل المكبلة بالسلاسل Raquel encadenada يعود أونامونو إلى أحد موضوعاته الدائمة المعالجة: موضوع الأمومة الفاشلة La maternidad Frustrada والحاجة إلى الأمومة للمرأة التى لم تنجب.وتمثل راكيل جزءًا من عائلة نسائية طويلة لأونامونو ، من ذاك الصنف الذى يمكن العثور عليه فى القصص، والروايات والمسرح، والشعر والمقال[11] ،أى، فى كل الأجناس الأدبية التى مارسها أونامونو .

إن العمل يحمل شعارا له نص الانجيل «خينسيس؛ (الفصل ٣٠، جزء ١) : «وما إن رأت راكيل نفسها غير قادرة على إنجاب الولد ليعقوب، أخذت تغار من أختها ثم قالت ليعقوب : «امنحنى الأبناء ، وإلا فسوف أقتل نفسى» (صفحة ٦٦٢).

إن الجانب التراجيدى فى هذه الدراما لا يكمن ، مع ذلك ، فى العقم، حيث لم تكن راكيل عاقرا، وإنما هى ضحية لزوجها سيمون، الذى لا يرغب فى إعطائها الولد و أونامونو يقوم بتركيز الحدث الدرامى فى الوعى بالفرا غ الكلى «الهوة» التى تحس البطلة بوجودها حين ترى نفسها بلا ولد. إن عدم القدرة على أن تصبح أمًا ليست،

فى الواقع، شيئا يحدث لراكيل، وإنما هو أمر تحس به وبوجوده . إن راكيل هى هذا الوعى بالفراغ، الذى تعيشه كما تعيش موت كيانها. والإحساس بأن تكون البطلة " غير مؤهلة للأمومة"، «بأنها ليست امرأة"،» بالاكيان لوجودها" يمثل لُبّ هذا العمل الدرامى. وحتى تنقذ راكيل نفسها من هذا الفراغ تتمرد وتكسر الأغلال التى أسرتها إلى جوار زوجها، متجاوزة كل القوانين الاجتماعية. وبهذا تتحول راكيل المكبلة بالسلاسل إلى راكيل التى حطمت كل الأغلال (الحرة). الدراما كلهاً تكمن فى قصة احتضارها، فى بداية الأمر، وفى تمردها وتحريرها النهائى فى آخره.

- دراما الضمير المنشق Dramas de Conciencia escindida :

هناك نوع من الروابط الموضوعية العميقة يجمع بين عملين دراميين لأونامونو أبو الهول La esfinge والعزلة La Soledad. وفيهما يتم تجميع الموضوعات أزواجا من المفاهيم المتناقضة: أصالة وعدم أصالة، حياة خاصة وحياة عامة، مجد وسلام، كفاح وموت، حياة وسلام، مجد وعزلة(١٢). والعملان بمثابة تجسيد كامل لهذه المتناقضات الموضوعية. وأبطال العملين يعيشون بحرص تام النزاع نفسه: صراع الضمير الذى يبحث عن تحقيق وجود كامل لكيانه الخاص وخبرته الراديكالية هى التوزيع الداخلى. وإلى جانب كل شخصية توجد أخرى لها مدلول مشابه للغاية : ويتشكل هذا المدلول بواسطة المرأة التى لم تنجب ولدا وفشلت فى أمومتها، باعتبارها كائنا دراميا. وفى مواجهة كل زوج من هذه الأزواج يبدو كورسا من الشخصيات، يتم توزيعهم بصورة مختلفة فى كل عمل درامى، إلا أن المدلول المستنبط من الجميع واحد: فكلهم يجسّدون العالم الخارجى عن الضمير ويطالبون الأبطال بممارسة التمثيل فى الدنيا، أى، يمثلون الضغط الذى، بتعرضهم له من الخارج، يجبر البطل على اتخاذ قرار ما، اختيار ما. إن ما يوضحه أونامونو فى هذين العملين الدراميين هو ضرورة الاختيار بين طريقتين لإثبات الذات (للوجود) واستحالة الخيارالمأساوية أو، بالأحرى، المأساة الملازمة لكل إختيار، حيث أنه فى عملية الاختيار يخسر المرء شيئا أساسيا «أنا نفسى». فالأنا تتشكل من التوتر الدياليكتيكى للمتناقضين، أى للشىء ونقيضه . إن وجودى أنا نفسى يعنى وجود الأحد والآخر. دون جمعية ممكنة. وهذه الاستحالة فى الاختيار دون أن يصحبها تدمير، فى منح الحياة دون أن يكون هناك موت، فى الوجود دون أن ينزع

الوجود من الآخرين هي الأساس الذي يقوم عليه المضمون التراجيدي لمسرح أونامونو ، الذي يبلغ الحد الأعلى لتعبيره الدرامي الأفضل والأكثر توترا في عمله الآخر El otro، أهم أعماله المسرحية .

لا أحد أفضل من أونامونو، كما أشرت من قبل يقدم الخطوط العريضة للحدث في أعماله الدرامية. فعن عمله أبو الهول La esfinge يكتب : «إنه صراع الضمير بين مغريات المجد والعيش داخل التاريخ، ونقل الاسم إلى عالم المابعد، وسحر السلام ، والهدوء، والعيش في الخلود. إنه إنسان يود أن يؤمن» إلا أنه لايستطيع؛ شغوف باللاشيء في الحياة الآخرة، والذي يطارده شبح الموت دائما. متزوج وبدون أولاد. زوجته، غير المؤمنة والطموحة، تدفعه إلى العمل؛ لأن يهبها اسما، لا أبناء، إنه زعيم شعبي، رئيس محتمل لإحدى الثورات. وبعد نجاح خطابي كبير، وحين تطلع الجميع إلى أكثر من هذا منه، يعمد إلى حرق السفن، يرفض وظيفته، ويخاطب كتابةً لجنة الصحة العامة في خطاب لا يقبل الندم؛ وكنتيجة لهذا، تتركه زوجته، بعد أن تعاملت معه كمجنون؛ يتخلى عنه الأصدقاء تم يضطر للجوء إلى بيت صديق له، الوفي الوحيد للبحث عن السلام واليقين. وفي يوم الثورة تكتشف شرذمةٌ مكان عزلته، يذهبون إلى هناك، يتهمونه بالخيانة ويلومونه عليها، يود إيقافهم ويسقط جريحا على وشك الموت. وهنا تعود امرأته للظهور من جديد ويطلب منها أن تغني له أغنية الإوز للحلم الذي لا ينتهي" (صفحة ١١، ١٢).

يأتي موت أنخيل Angel، بطل دراما «أبو الهول» La esfinge، بمثابة توقف للنزاع ليس إلا، لانسجه أو حتى حله، حيث إن النزاع في ذاته ليس قابلا للحل، لأن حياته تكمن في الكفاح ، الكفاح ومن أجل الحياة، بالمرة، دون إمكانية لاستثناء التعبيرين ، في التاريخ وفي الخلود، مثل "يحيا- لنفسه) و (يحيا لغيره). الموت هو التعبير الرمزي للعودة إلى الحياة السابقة والمستحيلة على الكفاح، الذي يتماهى مع العودة إلى الطفولة، إلى مملكه الوحدة المفقودة المتأصلة في عمق شديد في التاريخ الشخصي لأونامونو.

وكذلك ينتهي عمله العزلة La Soledad بنهاية مماثلة. فأجوستين يجد الراحة في الحلم التعليق ، المحض، الهدنة البسيطة للكفاح، الذي يكونها، والذي يعد أيضا رمزا للعودة المستحيلة إلى الوحدة المفقودة. فلا أجوستين ولا أنخيل يحصلان، في الحقيقة، على تخطي المتناقضات التي تشكلهما وفي هذه الاستحالة حيث يكمن وجودهما

كشخصيات درامية ورمزية. وعندما ينزل الستار لاينتهى العمل ، حيث لا يكون هناك تصالح أصيل بين المفاهيم المتناقضة، كما لو أن أونامونو قد أراد للعمل الدرامى أن ينتهى خارج المسرح، فى المسرح الداخلى الكامن فى ضمير كل متفرج. وبهذه الطريقة فإن المتفرج يتخلى عن حرفيته كمتفرج ليتحول إلى شىء أشبه بمساعد البطل أو مساعد المكافح على صفحات الدراما، لشخصه هو. فى الواقع، فإن أونامونو يستوعب مسرحه بهذه الطريقة ويكوّنه بالشكل الذى لايسمح بالفصل بين شخصية الشخصية الدرامية وشخصية المتفرج، وإنما توجدان فى نفس الوحدة الدرامية. إما خشبة المسرح فلا وجود لها كمكان طبيعى ، وإنما كمكان متيافيزيقى يجمع داخله بين الشخصية الدرامية والمشاهد. والشخصية تسلم نفسها للموت أو إلى الحلم دون أن تتجاوز التقسيم الداخلى، وعلى المتفرج يقع عبء إتمام هذا التركيب(١٣) .

وفى ظلال الحلم Sombras de sueno، التى هى بمثابة نقل مسرحى لرواية قصيرة نشرت فى عام ١٩٢٠ تحت عنوان توليو مونتلبان وخوليو ماتيدو Tulio Montalban y Julio Macedo يتجسد من جديد صراع الضمير فى صورة مزدوجة وعن هذه الدراما كتب أونامونو عام ١٩٢٨: «تمثل البيئة الأساس الذى يقوم عليه هذاالعمل .. تدور الأحداث فى جزيرة من تلك التى مررت بها فيما بعد، شبرا شبرا، وبين أرجائها المهشمة فهمت لأول مرة فى حياتى، الاتساع الحقيقى لكلمة «العزلة» (صفحة ١٢٧).

ليس هناك من تجاوب بين العمل الدرامى وبين نية المؤلف «فالبيئة» هى الشىء الذى لم يحسن معالجته من الناحية الدرامية. أو ، بمعنى آخر، ليس هناك من فارق بين بيئة هذا العمل وبيئة الأعمال الدرامية الأخرى. ففيها جميعها نجد أن العزلة تمثل الصفة الأساسية التى تميز البيئة. وشخصيات ظلال الحلم تعيش فى جزيرة، ولكن فى جزيرة أخرى ، جزيرة الضمير تعيش الشخصيات الأخرى لأونامونو . الإشارات الدائمة للبحر لا تعدو كونها مجرد إشارات دون أن يصل هذا البحر «أو هذه»، مثلما يُصرّ على تسميته كل الأشخاص أدبيا وفى تصنع زائد) إلى أن يتخثر فى رمز درامى. إن العلاقات الداخلية بين الشخصيات والبحر، بالإضافة إلى العلاقات بين المواقف المختلفة ليست علاقات درامية، وإنما هى علاقات بين أفكار لم تتبلور فى الشخصيات الدرامية. فمن يتكلم ويتحرك على خشبة المسرح هى أفكار أونامونو، السابقة على الدراما والتى لم تصل إلى حد المعالجة الدرامية على الاطلاق ولهذا تخلو من المنطق والحاجة

الداخلية الدراميين تلك التغييرات التي تطرأ على الشخصيات. وفيما يتعلق بحديث هؤلاء، كما أشار لاثارو كاريتير فإنه ينطوى على وجه أدبى مفرط.

وها هو هيكل الحديث: إلبيرا Elvira تعيش إلى جانب والدها وهى مغرمة بأحد الرجال، توليو مونتلبان Tulio Montalban، صاحب الحكاية التى رويت بين طيات أحد الكتب. يصل خوليو ماثيدو بمركبه إلى الجزيرة، وفى شخصه تتكهن إلبيرا ووالدها شخصية توليو مونتلبان. يعترف خوليو بأنه هو قاتل توليو. لماذا؟ يكشف النقاب عن السر فى النهاية. لقد قتل خوليو داخله شخصية توليو مونتلبان،البطل، كى يصبح رجلا آخر، رجلان جديدا. وقد فعل حب إلبيرا لبطل الكتاب فعله. حيث أعاد توليو مونتلبان إلى الحياة أعاد الأنا الآخر الذى رفض خوليو أن يظل حاملا لشخصيته. الصراع بين الأنا الماضية والأنا الحاضرة، بين بطل الكتاب والإنسان الجديد، ينتهى بانتحار خوليو ماثيدو. انتحار يُعدّ، مثل موت أنخيل Angel وحلم أجوستين Agustin، أيضا علامة على استحالة وجود تصالح للضمير المجزأ.

إن موضوع «الشبيه» الذى توضحه دراما الضمير المنشق، التى تعد بالنسبة لأونامونو دراما الروح، يبلغ أفضل صيغة دراميـة له، كما أشرت من قبل، فى الآخر. El Otro ، «سرٌ من ثلاثة فصول وخاتمة» كما يحلو لمؤلفها أن يعنونها.

من النقد الذاتى(١٤) الذى يظهر فى مقدمة نص العمل يبدو لى من المناسب أن نذكر ثلاث فقرات: «فيما يتعلق بالبطل الذكر لعملى المعنون «السّر» فقد سميته الآخر El otro، لقد أتى على ذاكرتى من جراء فكرة ألحت علىّ، أفضل من الانشغال، من السر- لامن المشكلة – من الشخصية، من الإحساس الكئيب لماهيتنا وتواصلنا الفردى والشخصى». «من الواضح أنه مثلما فى هذا «السر» لايهم سوى الحقيقة الداخلية، العميقة، لدراما الروح، فما وجهت اهتمامى إلى مثل هذه النُزهات الخاصة بالفن الواقعى لتبرير دخول وخروج الأشخاص ومحاولة خلق جو من التماسك بين التفاصيل الأخرى». «هذا الأمر بإمكانه أن يصرف عنى نوعا من الجمهور، إلا أنه يبقى لى جمهور آخر- ! الآخر! -، الجمهور الآخر. جمهور أولئك الذين اقتربوا معى ذات مرة إلى حاجز بئر بلا قاع داخل ضميرنا الإنسانى الشخصى، واستلقوا على وجوههم فوقه فى محاولة منهم لاكتشاف حقيقته، حقيقة أنفسهم هم» .

إن «تسلط فكرة سرالشخصية»، الركيزة الأساسية للدراما، هي نفس العينة التي أفـرزت " أبو الهـول" La esfinge العـزلة La soleded وظلال الحلم Sombras. والفارق بين الآخر El otro والأعمال الدرامية الأخرى المذكورة لايكمن في الموضوع، وإنما في معالجتها الدرامية. ففي الآخرEl otro يرفض أونامونو كل فكرة واقعية، طبقا لما قاله ونفذه؛ ولكن هذا لم يحدث في الأعمال الثلاثة الأخرى، حيث نراه قد تراجع بعض الشيء عن رفضّه ذاك، دون أن يصل الأمر به إلى التحرر نهائيا من الواقعية المسرحية، سواء من ناحية النص أو بالإشارات الصريحة أو الضمنية الصادرة عن الشخصيات نفسها، وإما عن طريق تواجد شخصيات «واقعية»، كما، على سبيل المثال، في حالة العمة رامونا La Tia Ramona، الخادمة مارتينا(في «أبو الهول»)، أصدقاء أجوستين و «الخادمة التي لايمكن تفاديها» (في العزلة)، توماس وريتا خادمين (في ظلال الحلم)، وإما عن طريق الكلمات نفسها الصادرة عن الشخصيات التي تلعب دور البطولة، المليئة بالتوريات الواقعية، الخ.. في الآخر El otro لانرى وجودا للخدم الذين لايمكن تفاديهم ولا شخصيات معالجة " بصورة واقعية" ولا حتى انحسار ما للعالم الدرامي الذي تتحرك فيه الشخصيات– ستة أشخاص فقط–. وهؤلاء الأشخاص الستة ينتمون إلى نفس العالم، عالم،السر الدرامي، الذي لم يخسر أبدا التماسك الذي هو من خصائصه. يعمل أونامونو على تركيز الحدث ، دون ما استطرادات حوارية تقاطعه أو تكسر وحدته، كما حدث في الأعمال الأخرى، مطورا في صورة مكثفة، ودون ما إسهاب الموقف الرئيسي للدراما–. والشخصيات وعالمها، بالإضافة إلى إجمالي الحدث تنطوي على قيمة رمزية، ولكن دون أن يحدث هذه المرة طلاق وعدم توافق بين ماهو رمزي وما هو درامي بالنسبة للشخصيات، والحدث والعالم. وكما يحدث في الأعمال اللاهوتية Autos Sacramentales لكالديرون دي لاباركه Calderon de la Barca– ولأسمح لنفسي بهذه المقارنة –، فإن الرمز والحدث يبدوان في حالة انصهار، لدرجة أصبح معها الرمز وقد تحول إلى دراما كاملة وما هو درامي إلى رمزي. وبالإمكان أن نطبق هذه الكلمات التي تلفظّ بها ميشلين سوفاج Micheline Sauvage متحدثا عن الأعمال اللاهوتية لكالديرون، على الآخر El otro لأونامونو : «لقد تحولت الدياليكتية إلى المسرح. والتناول الجزئي للأفكار قد أصبح لعبة مسرحية أيضا»[١٥].

ويأتي التأليف الدرامي للعمل مشابها لمثيله في العمل «البوليسي» ، فها هو رجل تعرض للاغتيال والشخصيات جميعها تصر على القيام بعمليات البحث في القضية

بغرض كشف الحقيقة. ويخضع تكوين تطور الحدث لعمليات البحث هذه. ويصل إلى نهايته دون أن تتمكن الشخصيات- ومعها المتفرج- من كشف الحقيقة . هذا النوع من الكتابة الخاصة بالطابع «البوليسي»، مثلما هوالحال فى أوديب، ملكا Edipo,rey لسوفوكليس، المشار إليه، دون أن تكون هذه الإشارة قد أتت هباء، بواسطة أونامونو فى النقد الذاتى، يضفى على الأسطورة المسرحية اهتماما متزايدا لا يخمد أبداً ويمنع التدخل غير الدرامى للعناصر الأخرى الاستطرادية. لقد عثر أونامونو هذه المرة على المعيار المسرحى المناسب للتصوير الدرامى التام لصراع الضمير المنشق، نواة نظرته المأساوية لسر الشخصية. وأفضل صياغة لهيكل حدث هذا العمل لأونامونو هى، مرة أخرى، ما لجأ إليه مؤلفه : «اننى أتناول فيه واحدا من تلك الموضوعات الخالدة، التى تأتى فى درجة من الأهمية تفوق درجة الحب: إنه موضوع الشخصية. فها هو أخ يقتل أخاه التوأم: الذى يشبهه، تماما؛ هذا الشبه المتطابق الذى جعله هو شخصيا يؤكد بأنه قد قتل نفسه. ولكن من منهما هو المتوفى؟ من هو الشرير؟ قابيل أم هابيل؟ لقد قتل قابيل لأنه لولم يفعلها لقتله هابيل. وشخصيتى هذه، القاتلة، تعرض هذه القضية على صهر لها:" كنا نكره بعضنا منذ الصغر. أنت لاتعرف ماذا يعنى أن تظل تشاهد نفسك طوال اليوم. أن ترى نفسك مكررا، يعنى أن ترى عيوبك مجسدة يصل الأمر بالواحد منا أن يتشكك فى إذا ماكان هو الآخر. ولهذا فقد قتلته. لكنه موجود بداخلى. إنه يجعلنى أعانى من خوف رهيب». وفى الواقع فإن من قام بالاغتيال ينتهى به الأمر لأن يقتل نفسه، تاركا وراءه شكا رهيبا مايزال قائما، ومستمرا فى الخاتمة. ما حقيقة كل منهما؟ لا أحد يعلم هذا الأمر، وبالإضافة إلى هذا، ماذا يجرى ؟ إنه أى شخص يحاول حل اللغز على هواه ويقنع نفسه بحقيقته هو والمنقوصة. لا أحد فينا يعلم من نكون نحن أنفسنا ومع هذا، نعمد إلى تثبيت شخصيتنا فى الحياة الدنيا»[١٦].

وفى نهاية سلسلة الأعمال الدرامية التى يتركز موضوعها حول سر الشخصية بذلك العمل المعنون : الأخ خوان El hermano Juan أو الدنيا مسرح El mundo es Teatro، حيث يقوم أونامونو بمعالجة مسرحية لتفسيره لشخصية دون خوان Don Juan، الذى تكمن ماهيته فى قدرته الفائقة والعجيبة على تمثيل ذاته، كما يكتب ذلك مؤلفه فى المقدمة التى تسبق العمل الدرامى فى هذه المقدمة نفسها ينتقد أونامونو بعض الشروحات العديدة التى سيقت حول دون خوان ، بحيث يعطينا، بدوره، تفسيره الخاص،الذى يمكن أن تلخصه لنا هذه السلسلة القادمة من الشواهد: «الشرعى،

العبقرى، النجيب دون خوان يبدو أنه لم يقم باصطياد النساء إلا لكى يروى هذا الأمر ويزهو به». «إن ما يعنيه هو أن يصيب بالدهشة، يخلف وراء شهرة واسما» «هذا هو دون خوان ، الاهتمام بأن يكون محل نظر الجميع، وإعجابهم وأن يخلف اسما وراءه. ! لأترك اسما!» إن دون خوان يريد أن يخلص الروح من الموت. وتخلصها هى، إينيس Inés، فاتنته، بالحب» «لماذا يغرم ضحايا دون خوان به؟ إنهن يشفقن عليه. يشكر له أن أمعن فيهن نظره، أن يعترف بشخصيتهن حتى لو كانت طبيعية، أو جسمانية ..هناك زهو فى هذا الأمر، والتلذذ بأن تشعر إحداهن بالتميز والتفضيل ، وأن تصبح مميزة هكذا. ويلاحظ فى هذا أيضا، وربما بصفة خاصة، الحنان الأمومى.." " وماذا يمكن أن يكن أولئك الضحايا سوى أخوات لذلك المخادع، أخوات الإحسان؟.. وهأنذا، لماذا يبدو لى فى هذا التأمل حول سر دون خوان ونسوته أنهن فى النهاية أخوات وهو، دون خوان، «الأخ» «خوان» «لقد كان دون خوان، ودون أن يعرف هذا، يبحث عن نفسه فى ذات ضحاياه. لم يرد أن يواجه الموت وفقط» وأخيرا، يختتم أونامونو كلامه، بعد رفضه للتفسير المقدم لشخصية دون خوان على أنه فحولة ذكرية محضة «دون رجولة وإحساس بالأبوة» ومقارنا إياه بذكر نحل الخلية،، قائلا: «أم أنه ربما كان يعمل على تمهيد الطريق أمام الجنسين؟.. كان يقدم أمرا يمثل نحويا على أنه لا غموض فيه، ولا اشتراك بين جنسين، وإنما هو أمر محايد. وفى نهاية المطاف هل يمكن أن يكون مجرد وسيط. ديوث، يلعب دور «ثيلستيتا» فى تسهيل المهمة بين عاشقين، أو لنقل هذا الوصف باسمه الرفيع: قوّاد، بلاوعى مبتذل» (صفحات ٨٦٦-٨٨٢).

إن ما يمثل فى «الكوميديا الجديدة القديمة» كما يحلو لمؤلفها أن يطلق عليها، إنما هو ترجمة لشخصية أسطورية أكثر من كونه حدثا دراميا. ومن أجل هذا ، فلربما أن هذا العمل يعد أقل أعمال أونامونو فى هذه المجموعة من الناحية المسرحية، هى أقلها من هذه الناحية بالفعل بكل ما تحويه هذه العبارة الثرية والعميقة من معنى، فما يمكن اعتبار دون خوان حتى مجرد شخصية درامية، وإنما هو تجسيد لترجمة شخصية دون خوان. ودون خوان ونسائه لا يخرجون من جعبتهم ما تخرجه شخصيات البروفات، لا يتحررون، ليصبح بإمكانهم أن يعيشوا العمل الدرامى، من الأفكار التى كانت سببا فى ميلادهم. وما العمل الدرامى سوى المقدمة التى تتصدرها إذا أعيدت كتابة هذا التقديم نفسه بشكل مسرحى. ومايهم فى الأمر هو، على كل حال، ترجمة أونامونو لشخصية دون خوان، وليس دون خوان كشخصية يعالجها أونامونو(١٧)،

وذلك بسبب بسيط هو أن هذا لايصل به الأمر إلى أن يكون موجودا بالفعل فوق خشبة المسرح. وربما العمل يأتى متمشيا أفضل مع الغرض وكيفية تحقيقه عندما عنونها بعنوان جانبى، كما يفعل مؤلفها نفسه فى داخل التقديم، «تأمل درامى حول سر دون خوان» بدلا من «الكوميديا الجديدة القديمة».

ثانيا - بايى إنكلان Valle Inclan (١٨٦٦-١٩٣٦) ومسرحه الحر :

لقد أصبح راسخا فى مفهوم بايى إنكلان بأن المسرح الذى يبحث فى النفس وأغوارها ليس إلا هذيانا. (بيريث دى أيالا، الأقنعة Las Máscaras، الكتاب، ١)

(المسرح مثله كالتعبير، هو فى حاجة إلى أن نجعله حرا طليقا (أرتود المسرح وبديله)

١ - يعد مسرح بايى إنكلان Vaue Inclan، فى مجمله ، واحده من أعجب المغامرات فى المسرح الأوروبى المعاصر، ومن ثم، هو المسرح الذى يتمتع بأصالة أكثر عراقة وإطلاقا ضمن إطار المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ، فمنذ «لاثيليستينا» Celestina ومسرح العصر الذهبى لم يعد لحيز الوجود على الساحة الإسبانية إبداع مسرحى يتمتع بنفس القوة القاهرة أو بهذه الجدة فى الشكل والمدلول مثل الفن الدرامى لبايى إنكلان. هذا الفن الدرامى - أو التشديد على هذا الأمر من جديد بكل قوة - يكوّن فى مدلوله الأخير والأعمق عملا ثوريا أصيلا فى تاريخ المسرح الإسبانى المعاصر ويحمل فى داخله - وليس على سبيل الافتراض دوما فحسب- بذور الطريق الجديدة المفتوحة صوب المسرح المعاصر،. يشكل فى ذاته عملية اختراع مسرحية، وليس مسرحا إضافيا بين الأعمال المسرحية الأخرى. ولهذا فإنه يخلو من معنى فى يومنا، مثلما أشار بويرو باييخو Buero Vallel[١٨] أن نتساءل ما إذا كان بايى إنكلان كاتبا مسرحيا أم لا ، وما إذا كانت أعماله الدرامية مسرحا أم لا. مثل هذا السؤال، الذى كان مبررا فى السنوات التى افتتح فيها بايى إنكلان أعماله أو حتى نشرها، وكان من الممكن أن يكون سؤالا له ما يبرره فى بضع سنين خلت، يبدو لى اليوم بلا مبرر على الإطلاق، فمن أجله يصبح من الضرورى أن تغمض العينين إزاء تاريخ

المسرح فى أيامنا. ويغرض مناقشة مثل هذه القضية يبقى علينا أن نجعل أنفسنا خارج هامش الفلسفة الجمالية المسرحية الحالية، على هامش المفهوم الحالى للظاهرة المسرحية، على هامش الأشكال الجديدة لمراتب المجال الدرامى، وذلك عن طريق العودة اللامعقولة وغير الضرورية إلى فلسفة جمالية ومفاهيم نقدية قد تم تجاوزها بعد. وسوف يكون مثل هذا الأمر كمن يقوم بعمل نقد أرسطى- جديد للمسرح الإسبانى فى العصر الذهبى،كما حدث، أو نقد كلا سيكى- جديد للمسرح الرومانتيكى، كما حدث أيضا(١٩).

٢ - بدأ الإنتاج المسرحى لبايى إنكلان عام ١٨٩٩ بعمل درامى بعنوان: الرماد Cenizas، وهو عبارة عن تكييف مسرحى لقصة نشرت فى كتابه الأول (نسائيات Femeninas، ١٨٩٥)، والذى أعيدت كتابته من جديد عام ١٩٠٨ تحت عنوان : فلاة الأرواح El yermo de Las almas، ويقف هذا الإنتاج عند عام ١٩٢٧ بعمله: تدنيس المقدس Sacrilegio(عمل لاهوتى للأشباح) واللامعقول فى عمله: بنت القبطان La hije del Capitan(٢٠). إن التطور الداخلى لهذا المسرح، الذى خطت من أجله جداول تصنيفية كثيرة، يفصح عن إرادة ثابتة للتجديد الشكلى والموضوعى وميل لاخداع فيه لإحداث قطيعة، موضوعية وشكلية أيضا، بين ذلك التجديد ومختلف الكتابات الدرامية المعاصرة للربع الأول من القرن. إن العملية التى تؤدى منذ العملين الدراميين الأولين «المنحطين» إلى تأسيس «اللامعقول» ليست خطية أو مشتركة. قام بايى إنكلان بخوض الطرق المختلفة للاختراع والابتكار المسرحى، طرقا ليست متتابعة ولا مانعة، وإنما متوازية ومتداخلة، الأمر الذى أفرغ من الفعالية، كما أشار أيضا أنطونيو ريسكو Antonio Risco(٢١)، كل تصنيف تاريخى لأعماله الدرامية. ونرى أن ريسكو قد أصاب عند إشارته لذلك التفريق حين كتب يقول:" لقد بذل بايى إنكلان جهدا وفيرا كى يصبح كاتبا معاصرا وحديثا دائما فى العديد من الاتجاهات. والخطأ الذى ارتكبه جمع كبير من النقاد هو أنهم اعتبروا كل واحد من هذه الطرق بمثابة فترة فى التطور الكلى للكاتب، فى حين أن الحق هو أن كثيرا منها يمثل ثوابت حقيقية. فالفترات تنشأ داخل مثل هذه الاتجاهات، ولكنها لاتتماهى معها بالضرورة" (نفس المرجع، صفحة١١).

أما النظام الدرامى عند بايى إنكلان فإنه يقدم لنا،إذن كنظام لمنوعات تتبلور فى نهاية الأمر فى صورة «اللامعقول» الشكل الدرامى الذى هو فى نفس الوقت نظرة درامية للعالم، يمكن تجميع عناصرها- وهذا هو ما قام به النقد فى تلك الآونة -

من خلال تتبعنا للأعمال السابقة على مســـرح بـــايى -إنكلان. ويـــأتى «اللامعقول» El esperpento المفترق الأخير فى فن درامى يحاول رسم طريق أصبح مَعْلَماً بمفارق متوالية، يعنى كل منها أكثر من كونه رمزا لتغيير فلسفة جمالية.

بايى- إنكلان، الذى بدأ حياته المسرحية بكتابة مسرح مليء بالمآزق، لن يسعه إلا أن يقطع صلته عن طريق العودة إلى مصادر الدراما، العودة التي سوف تتخذ وجهتين أساسيتين: وجهة الأسطورة(٢٢)، ووجهة المسرحيات الفكاهية القصيرة «الفـــارس la farsa». أما الوجهة الأولى فتحمله إلى اتخاذ «مكان جليقى» (فى جليقية بشمال إسبانيا- المترجم) والوجهة الثانية تحمله لاتخاذ" مكان من أماكن القرن الثامن عشر" أماكن فى غير زمانها، فلا المكان الجليقى ولا الآخر الواقع فى القرن الثامن عشر لا يستقيمان بنفسيهما، على اعتبار المهمة المزدوجة التى تنسب إليهما: مهمة المكان الدرامى لحدث يعكس شيئا آخر غير جاليثيا (جليقية) والقرن الثامن عشر ومهمة المادة الخام المعدة لكى يتم تشكيلها وتزويدها بالأحاسيس التى تكشف عن مضمونها الكامن فيها.

إن جليقية Galicia الحقيقية، بأشكالها الحياتية وبنيتها الاجتماعية، بمناظرها الطبيعية وأهلها، تستخدم كقاعدة تشكل، بداية منها، صورة للإنسان والعالم. هذه الصورة لن تكون اجتماعية بعد، رغم أنها تنطلق من بنية اجتماعية، ولن تكون تاريخية، رغم أنها تنطلق من لحظة معينة من تاريخها، حيث إن العناصر والقوى التى تكونها- «طبقة النبلاء مالكة الأرض»، «الفلاحون كطبقة اجتماعية" وأشكال التدين ، العلاقات الاقطاعية بين السيد والخادم.. الخ،(٢٣)، سوف تعالج أسطوريا بواسطة بايى- إنكلان. المجتمع القديم «الذى وقع عليه اختيار بايى- إنكلان سيتم استخدامه كمستقبل تستقر فيه وجهة نظر عن العالم الذى تعمل فيه قوى الشر، واللاعقلانية والحيوانية البشرية، الجنس والموت، باعتبارها قوى أولية تحكم وجود الإنسان، بحرية تامة. والزمن الماضى، باعتباره يقوم بمهمة الزمن الأصلى، والمكان الجليقى، باضطلاعه بمهمة المكان القديم، لهما خاصية تكثيف الصورة المسرحية الجديدة للإنسان الذى يقترحه الكاتب المسرحى(٢٤)، جاعلا جليقية تحت تصرفه كمعبر جلىّ لتجسيده الدرامى. ولكى يعبر بايى- إنكلان عن هذه الصورة المسرحية الجديدة فما كان مفيدا له ذلك المسرح الطبيعى- النفسانى، كما لن يكون مفيدا بالنسبة لكتـــاب مســـرح «اللامعقول» Teatro del absurdo، فيما بعد، للتعبير عن خيالهم المسرحى أيضا.

فى عام ١٩٢٠، مع بدايات اللامعقول فى تمامه، يظهر مكان مسرحى جديد: المكان الذى يتجسد فى إسبانيا المعاصرة؛ إلا أن الإجراء الدرامى أضحى على النقيض تماما: عدم اللجوء إلى المعالجة الأسطورية .

٣ - بدأ بايى- إنكلان مسرحه بعمل درامي يعد نهاية طريق بالنظر إلى ما يشتمل عليه من أسطورة. عالج فيه موضوعا طرقُ كثيرا فى مسرح القرن التاسع عشر- الزنا- منظورا له من الجانب المناقض للجانب التقليدى ومعالجا بنفس التقنية الخاصة بالأدب المنحط فى نهاية القرن. موضوع الزنا الذى ظهر فى الكوميديا الرفيعة" والدراما البرجوازية محملا دائما بتكافؤات أخلاقية، يتم تفريغه منها تماما، رغم عدم رفض الشخصيات والمواقف التى، عادة ،ما أتوا يحملونها. هذه الشخصيات- دونيا سوليداد، والدة البطلة، والأب روخاس، يسوعى وسامع للاعترافات بالكنيسة- يمثلون المواقف الموافقة للأخلاقيات الاجتماعية المجردة دائما بسبب طابعها النظامى. والآن حسنا، فهذه الأخلاقيات تخلو فى الدراما من المعنى الأخلاقى، حيث إن مهمة الشخصيات التى تمثلها تنحصر فى حث سلسلة الحالات النفسية للمحبين، وخاصة، لأوكتابيا Octavia، البطلة، «ابنة رسام فلورنسى متزوج باسبانية ورعة»، طبقا لما يرد فى الحديث عن شخصيتها بداية على لسان مؤلفها. وهذه الحالات النفسية تهم المؤلف بصفة خاصة بسبب مضامينها المرضية، المتأصلة فى الفلسفة الجمالية الباعثة على الانحطاط. شخصيات، مواقف، صراع، تتم رؤيتها فى إطار القيام بمهمة جمالية أدبية وليس فى إطار مهمة واقعية تذكر سواء أكانت نفسية أم أخلاقية. تأتى جريمة الزنا خالية تماما من أية أيديولوجية، فهى دائما فرصة لخلق مناخ صبغ بصبغة أدبية.

«يتم التعبير فى هذه الدراما، على النقيض من كل الفن الواقعى، عن انتصار الشعورعلى الظروف الخارجية، وإعلاء شأن الإحساس المفرط حتى المرض»، كتب إيميليو جونثاليث لوبيث Emilio Gonzalez López[٢٥]، الذى يربط هذه الدراما المنحطة بالانحطاط الأدبى فى نهاية العصر، وخاصة، مع أعمال متيرلينك Maeterlinck. جيرّير وثامورا عقد صلة على النقيض،بين الرماد Cenizas (وفيما بعد فلاة الأرواح El yermo de las almas) وبين إيتشيجاراى Echegaray وبيكر Bóquer[٢٦]، إن الأمر الأساس فى هذا العمل الأول لبايى إنكلان، ناظرين إليه ضمن الإطار العام لإنتاجه، لانجده، على ما يبدو لى، لا فى الجمالية المنحطة التى تميزه، ولا فى الأخلاقيات المناوئة

للبرجوازية التى تدعمه وإنما فى الخلو التام من أية أيديولوجية لموضوع أصبح، هكذا، منتهيا. وتعد حالة اللا أيديولوجية على وجه التحديد نقطة الانطلاق التى تبدأ منها الكتابة المسرحية عند بايى - إنكلان. فى هذا العمل الأول تظهر أيضا تقنية الإطناب الشعرى للنص الثانى[٢٧].

إذا ماكان العمل المعنون: رماد Cenizas يحتوى على مكان واحد للحدث: ففى الماركيز برادوميين El marqués de Bradomín، اقتباس جزئى من موسيقى الخريف Sonata de Otono، يبدأ بايى إنكلان تقنية الأماكن المتعددة للحدث. هنا تخضع هذه التقنية للأصل القصصى للحدث. هذه التقنية للمكان المتعدد، إلى جانب وجود كورس الشحاذين الجليقيين (جيش الشحاذين) تحدد بعد علاقة أولية مع مجموعة المسرح الأسطورى الذى تكون بدايته فى العام التالى بعمل نسر المجد Agwla de blason. ولكن الأمر لايعدو كونه مجرد رابطة خارجية، حيث إن هذه الحوارات الرومانتيكية، كما يعنونها فى ماركيز برادومينEl marqués de Bradomín، تعد بمدلولها ومعالجتها الجمالية موجودة ضمن إطار المسرح المنحط الذى يدور فى فلكه فلاة الأرواح El yer-mo de Las almas وها هو جيرّيرو ثامورا Guerrero Zamora يشير إلى ما تتحقق بها ماهيتها: «فى كليهما يحدث اختطاف مميت .. فى كليهما من الوعى المخطىء الذى لايمحى يأتى مصدر مثير للمتعة. فى كليهما، يكمن الذوق الرفيع للأشياء .. فى كليهما، لايبدو الندم وقد أوجز فى الزوج المخدوع وإنما فى البنات المبعدات..» الخ (العمل المذكور، صفحة ١٦٩). ويرى جونثاليث لوبيثGonzález López فى هذا العمل «أول عمل درامى استخدمت فيه الرمزية بإسهاب» (العمل المذكور، صفحة٦٣).

وبين هذين العملين الدراميين الموسعين يوجد عملان آخران قصيران : مأساة حلم Tragediá de ensueno وكوميديا حلم Comedia de ensueno، قصيدتان دراميتان منثورتان ذواتا طابع رمزى، يسود العمل الأول وجود مشئوم وانتصار للموت، أما الثانى فيسوده سر الجمال والقساوة.

انحطاط ورمزية لايتجاوزان ولايتخطيان فى هذه الأعمال الدرامية الأولية الساحة المحكمة للجمالية الموهوبة، الموقف الأدبى الأول «للفنان» بايى - إنكلان ويمتابعة السير فى هذا الطريق تصبح النتيجة الحتمية التى تؤدى إليها هى الموت خنقا. وما انعدم قط الاتجاه المضاد للواقعية فى هذا الفن، فى صورته الجمالية، على

درجة كبيرة من الاصطلاحية كما في واقعية مسرح "novecentista". وكانت المشكلة الباقية للحل هي: كيف يمكن أن نكتب مسرحا بأسلوب غير واقعي دون الوقوع في الاصطلاحية وعدم التبصر لفلسفة جمالية متكاملة؟ لقد جرّب بايي- إنكلان، بين وسائل أخرى، الطريقين الأساسيتين المشار إليهما: العودة إلى الأساطير والعودة إلى المسرحية الفكاهية القصيرة «الفارس La farsa» وفي هذه العودة إلى المصادر أسسّ مسرحا حرا تخطى بخط متساو الواقعية والجمالية التقليديتين .

٤ - المجموعة الأسطورية Cíclo mitico :

تتكون هذه المجموعة من أعمال كوميدية فظة Comediás Barbarás والمسحورEl embrujado و كلمات إلهية Divinas Palabras.

الأعمال الكوميدية الفظة :

كما هو معروف جيدا، فإن الترتيب المنطقي للحدث الدرامي الذي يبدأ في وجه فضي Cara de plata وينتهي في رومانثي الذئاب Romance de Lobos لا يأتي متوافقا مع الترتيب التأريخي، حيث إن العمل الأول من الثلاثية قد تمت كتابته بعد مدة اثني عشر عاما من العمل الذي ينهي هذه المجموعة، عندما كان المؤلف قد بدأ لتوه مجموعة أعماله اللامعقولة، وهو الأمر الذي أدى إلى أن تصبح البنية والتقنية الدراميتين لوجه فضي Cara de plata أكثر تعقيدا وكمالا من مثيلاتهما في العملين الآخرين من الثلاثية، دون أن يحدث مع هذا، قطع أو ، على الأقل، خلل في الوحدة الموضوعية للمجموع(٢٨). وقبل ذلك على العكس، كان عمله وجه فضيّ Cara de plata يكمن، ليس فقط من الناحية الكمية، وإنما من الناحية النوعية، في هذه الوحدة، مضفيًا في نفس الوقت على مجمل العالم الدرامي لمجموعة الأعمال الكوميدية.. معنى مكثفا وكذلك انسجاما مكثفا في بنيتها . في الواقع، فإن عمله وجه فضي يفتتح بكم هائل من اللعنات يكُال ضد أهالي» مونتينيجرو Montenegros (سلالة متعجرفة ! .. سود القلوب !) وبنوع من التكهن (بأنه لايجب أن نترك هذه السلالة من الخونة تأكل الخبز وتسكن البيوت. فكم من دروب عالية تهدمت !) أما رومانثي الذئاب Romance de Lobos فينتهي بكم من البركان والنواح (كان أبانا ! كان أبانا !) وبتحقق التكهن في شخص

زعيم القبيلة، الذى لقى حتفه من أجل أبنائه وسُلب طعامه ومسكنه(٢٩). بين هذه البداية وتلك النهاية اللتين تجمع بينهما رابطة وثيقة تتطور مأساة أهالى مونتينيجرو، الذين يعتبرون كشخصيات مناقضة ، بدرجة ما ، لشرفاء لارا Infantes de Lara. إذا كان هؤلاء قد ولدوا من نظرة فجرية للعالم البطولى، فإن أولئك ولدوا من نظرة غسقية. وبايى- إنكلان يقدم لنا نهاية سلالة معينة، التى هى بمثابة نهاية العالم، الذى يسيطر عليه الشيطان والموت، أى قوى الشر والتدمير، إنها نظرة للعالم الذى يستحوذ عليه الشر والموت وهو مايبدو لى الدعامة المكونة للصورة الدرامية المحورية للثلاثية فوسو نيجروFuso Negro، هذه الشخصية الجديدة على إطلاقها،التى تحمل مضمونا أسطوريا، والتى تعد دليلا على مفهوم جديد للمسرح، ليس انعكاسا ، وإنما إبداعا، يصبح فى وجه فضى Cara de Plata: «لقد أوشك العالم على الانتهاء . هكذا ينتهى !» (الفصل الثانى المشهد الأول)(٣٠). والمسكين سان لاثارو، فى رومانثى الذئاب : «ليس العالم ملكا لأحد .. العالم سجن مظلم تمر به الأرواح إلى أن يظهر الضوء» (الفصل الثانى ، المشهدالثالث).

فى نسر المجد Aguila de blason يبدأ بايى- إنكلان هذا المسرح الحر، مسرحه الخاص الذى لايقبل الخلط، ويكمن فى حرية الخيال، المبدعة لأماكن درامية جديدة يمكن إرجاعها إلى نمط «المشهد على الطريقة الإيطالية» والتى كانت سائدة، وفى الواقع، الوحيدة فى المسرح الإسبانى المعاصر، ولهذا، فإن بايى- إنكلان لم يكن خليفة مسرح القرن التاسع عشر، كما هو الحال بالنسبة لبينابينتى Benavente وماركينا Marquina وأنامونو نفسه، وفيما بعد، بيمان Pemán كالبوسوتيلو Calvo Sotelo والمجموعة الكبيرة من ورثة القرن التاسع عشر الذين يفتتحون أعمالهم اليوم فى مدريد. إن بايى- إنكلان، من الناحية التاريخية، بما له من مفهوم جديد متفتح وحر للمكان الدرامى، يعد أول كاتب مسرحى إسبانى معاصر .

وبداية من العمل الأول فى ثلاثية: الكوميديا الفظة Comediás bárbaras فإن شخصياته تتحرر ليس فقط من المعالجة النفسية، كما أشار بيريث دى آيالا، وإنما كذلك من كل الضغوطات الأيديولوجية، لدرجة أنهم يكفون عن الظهور على المسرح لمجرد تبرير قضية ما ، أيا كان نوعها- اجتماعيا، أخلاقيا، اقتصاديا، سياسيا- والشخصيات الجديدة، وعلى رأسهم مونتينجرو، تعود لتجسد من جديد، كنتيجة لإغراق

الكاتب فى مصادر الدراما،الدوافع الأولية للإنسان فى عالم بدائى، ولنفس السبب نراه عالما مخيفا، بدافع من غموض السر، المقصور على حل القضايا الأخلاقية، والتعريفات النفسية. مثلما هو الحال فى شخصيات ويدكنيد Wedekind، وكايسير Kayser أو كروملينك Cromelynk(٣١)، فإن شخصيات المسرح الأسطورى لبايي- إنكلان يتم تحريكها بواسطة الضغوط الأكثر ظلمة ووحشية للجسد والروح، وخاصة تحت ضغط «الجنس المظلم» (العمل المذكور، صفحة ٤٤٨). ولتجسيد هذا العالم البدائى دراميا- عالم الجنس، والخطيئة والموت - فقد يممّ بايي- إنكلان وجهه شطر جليقية موطنه الأصلى وذلك بغرض خلق، منطلقا منها، عالم أسطورى، مفعم برجفة الأسرار. إن بايي- إنكلان يستخدم جليقية مثلما فعل الفلمندى جيلدرود بموطنه فنلندا(٣٢). وجليقية الفن الدرامى لبايي- إنكلان ليست انعكاسا جماليا ولا انعكاسا اجتماعيًا لجليقية الحقيقية، وإنما صورتها الأسطورية، بمهمة إستثنائية لمكان درامى مفتوح وحر. فيه،حيث توجد عامة التحديدات الثقافية، يعود للظهور، بواسطة أحد الأبطال والكوراس، الجانب الملعون من الإنسان. وبنفس الطريقة التى يخترع بها بايي- إنكلان المكان والشخصيات الدرامية الجديدة، ويخلق أيضا لغة درامية جديدة. ينصهر فيها الرمز، الاستعارة والحكم والأمثال. المكان والشخصية . واللغة الدرامية فى مجملها تعد نتيجة مباشرة للتغيير الذى يحدثه الكاتب فى الخيال المسرحى للشخصية الإنسانية، التى يخرجها من الدواخل البرجوازية، كى يرفعها فوق المكان السحرى لجليقية الأسطورية، بعيدا عن أى تقييد اجتماعى أونفسى فقط(٣٣). وبهذا أحدث بايي- إنكلان ثورة عميقة فى الشخصية المسرحية.

يلعب دور البطولة المحورية فى الثلاثية دون خوان مانويل Don Juon Manuel صاحب مونتينيجرو، آخر الأبطال، بالمعنى الكلاسيكى،التابعين للعالم الذى نشهد فناءه وتدميره. بطل عالم تحكمه القيم المطلقة- الإيجابية أو السلبية- وبعواطف لا تقل إطلاقا، لا مجال فيها لأحكام وسطى بين الخير والشر، بين الإنسانية والحيوانية ، ولا للالتزام من أى نوع ، وحيث يتم استبدال الأحاسيس بالأعمال والدوافع الآنية. إن دون خوان صاحب مونتينيجرو والشخصيات الأخرى التى تعمر عالما غير محدود تظهر بين أرجائه، بماهية الوجود والظهور، لايعرف حدودا لاستسلامه للخير أو الشر.

وفيما يتعلق بوجه فضى Cara de plata نجده، عبر سلسلة من المشاهد العنيفة، وقد بنى على ثلاثة أنوية صراعية، يجمعها توحد داخلى فى شخصية البطل، ومحاورها هى التكبر والشبق وتدنيس المقدسات. التكبر، الذى لا يقبل نقاشا من جانب

القوة الغالبة، يخلق مجالا للمواجهة بين البطل وبين مجموعة تجار الخيل، الذين يمنعون من تمرير حيواناتهم، صوب الأسواق، عبر معبر يملكه أهالى مونتينيجرو. أما الشبق فيخلق جوا للمواجهة بين الفارس والوجه الفضى، الوحيد الذى يتحلى بنبل روح أبنائه الستة. الوجه الفضى يحب سابيليتا، التى تبناها الفارس فى العماد، والتى يخطفها هذا الأخير، أما تدنيس المقدس يقوم فيه أهالى مونتينيجرو بسلب رئيس دير لانتانيون حقة القربان بما فيها من مقدسات. وفى المشهد الأول نجد اللعنات تكملها الأحزان والابتهالات الواردة فى المشهد الأخير (أصوات العجوز: «أيها المسيح! أيها المسيح ! أيها المسيح المقدس. يا من كنت هدفًا للسياط ؛ أظلم ، أيها الليل ! ولتوارى هذا الفزع! الوجه الفضى : أين ذاك الشعاع الذى يلهينا جميعا؟» وصيحة الفارس الأخيرة، والتى يسدل الستار على أثرها: أخشى أن أكون الشيطان!

إن الشيطان بحق،هو سيد هذا العالم، الشخصية الكبرى، غير المرئية، وفى نفس الوقت، حاضرة، بطول وعرض المجموعة الأسطورية لمسرح بايى- إنكلان. هذا العالم، الذى لم يعد- باعتباره عالم الدراما- عالما نفسيا ولا حتى اجتماعيا، وإنما هو عالم كونى، أولى، ويحيا فى ماوراء التاريخ[٢٤]، الذى يشابه العالم الذى سيتحرك فى إطاره بعد ذلك بسنوات كثيرة، والذى يختصر فى مخطط- طريق وشجرة- كل من بالديمير وإيستراجون. العالم- الرمز، العالم - الأسطورة، الذى يعود فيه الإنسان للظهور وقد امتدت بينه وبين القوى السرية والشريرة جسور الاتصال، فى حالة متأصلة من الاستسلام وعدم الدفاع. هذه الحالة من الاستسلام هى بحق- فى مقابل الجنس والموت والجنون والشر والسر- التى تقوم بجمع كل شخصيات المجموعة الأسطورية فى جذرها وتمنحها أعلى معانيها الدرامية العالمية. من بين الشخصيات جميعا يبدو أكثرها أصالة فى الوجه الفضى Cara de plata هو، بلاشك ينكر، فوسو نيجرو Fuos Negro، الشخصية التى تتسم بغموض عميق، ويتجسد فيها الجنون والشبق، وتشخيص الشيطان وإليه، بالتحديد، يعهد المؤلف بتعريف الشيطان الذى تبدل إلى عالم أسطورى وأصبح ينظر إليه من خلال وجهة نظر مرعبة: «هاهو العالم إلى زوال» (صفحة ٥١٦)؛ " الآن نراه (الشيطان) ينشر حكومته على العالم .. كل شىء سيئ فى هذا العالم! العالم- الذى نراه يبدو لنا كما لوكان تائها ! فيما بين يوم الجمعة ويوم الثلاثاء نراه مجزءًا إلى ألف قطعة ! (صفحة ٥١٨). فوسو نيجرو Fuos Negro، مثل الكابريو Cabrio فى كلمات إلهية Divinas palabras يعلن عن تواجده بصيحة تنطوى على دلالة صوتية تعبر عن اللاعقلانية التى ، بعد إخراجها من عالم المسرح ،

تعود للظهور على صفحات أعمال بايى- إنكلان. هذا البعد من اللاعقلانية، من الحيوانية الغامضة والمتوعدة فى إطار ما هو إنسانى التى تم إخراجها من بين ثنايا مسرح يمم وجهه صوب العقلانية، هى التى تقتحم بوحشية مسرح بايى- إنكلان، كاشفة عن نفوذها، بقيمة قدرية، على الإنسان وعالمه. فى كل شخصيات بايى- إنكلان التى تدور فى ذلك المجموعة الأسطورية نجد فيها دائما، بدرجة تزيد وتنقص ، عودة إلى الصياح عبر المواقف الأساسية للموت والدم والجنس.

ونسر المجد Aguila de blason يُفتتح بلعنات تطلق من جانب الجمهور على لسان الراهب الفرنسيسكانى خيرو ينمو:

> ! إن الخطيئة تحيا معكم، وأنتم لا تفكرون فى إمكانية أن يأتيكم الموت بغتة ! وكل ليلة تحترق أجسامكم بنار الدنس ، والمغازلة التى تتلقونها فى مضاجعكم، هى حية الخطيئة التى تتشكل بأشكال مغرية. فى كل ليلة يعض فم العدو الموبوء فمكم! (صفحة ٩).

وتبرهن الفصول الخمسة لهذا العمل فعليا على مضمون هذه الكلمات، والتى تركز الآن فى دون خوان مانويل دى مونتينيجرو: هجوم على المنزل الأبوى على يد عصابة اللصوص، والتى يشكل عضوا فيها مونتينيجرو؛ قدرية الجنس ، الذى ينظر إليه على أنه قوة طبيعية خارجة عن حدود كل ماهو أخلاقى، والذى يربط خوان مانويل بسابيليتا Sabelita، التى تبناها فى العماد، والتى أصبحت محظيته؛ خرق سياج الحرية من قبل دون بدريتو، الابن الأكبر لأسرة مونتينيجرو؛ مباضعة الوجه الفضى (كارا دى بلاتا) وبتشونا Pichona، فى نفس الوقت الذى نجد فيه دون فاروكينيو، طالب المدرسة الإكليريكية، يسلخ فى غلاية كبيرة الجسد المحنط لعجوز ساحرة؛ تسليم ليبيراتا Liberata إلى دون خوان مانويل على يد زوجها .. الخ. فى هذا العالم المفعم بالخطيئة والموت حيث تدور الأشخاص تطاردهم ضغوط كثيرة، ولوثة الجنون، فى هذا العالم الذى تسوده القسوة، القساوة نفسها التى نادى بها، بعد ذلك بسنوات كثيرة، فى عام ١٩٣٢، أنطونين أرتاو Antonin Artaud فى كتابه مسرح القوة Le theatre de la cruaute(٣٥) إنها الحرية نفسها- ليست الحرية السياسية أو الأخلاقية، وإنما حرية الكينونة - التى هى محل الدعوى، حين يفصح فى حرية عن قوى أخرى مظلمة، فوضوية، والتى لايعنى اختفاؤها أنها غير موجودة، وهى القوى التى شاهدنا

اقتحامها المجال التاريخى. ولكن داخل هذا العالم مونتينيجرو، العالم الأسود والبليد، يعمل الكاتب على إظهار شخصية بطله، كمانعة صواعق فى ليلة عاصفة، تليق بدون خوان مانويل، ذات مؤشر معاكس ولكنها تحمل قيمة مطلقة أيضا: إنها شخصية دونيا ماريا Dona Maria، الزوجة. دونيا ماريا الضحية، وفى نفس الوقت هى طريق الخلاص. ويأتى صوتها ليمثل النواة المركزية لثالث الأعمال التى تكون ثلاثية الأعمال الكوميدية الفظة Comedias barbaras.

أما عمل «رومانثى الذئاب» فإنه يبدأ بمشهد له طعم مسرح شكسبير[٣٦] وفيه يلتقى الفارس بالدورية المسائية للزمرة المقدسة Santa Compania، المكونة من الأشباح والساحرات، التى هى بمثابة الإعلان عن موت الفارس وموت دونيا ماريا، ولكنها، فى نفس الوقت، تعد كشفا للأخوية السرية والمشئومة لجموع الرجال فى الخطيئة والدم والشر والموت. إن الاشارات التى ترد فى النص الثانى هنا وفى مسرح بايى- إنكلان ولا تقف عند حد المهمة التقنية المجردة، وذلك بسبب شعور الكاتب بحاجته إلى التعبير عن نظرة كلية للواقع الدرامى، تكثف- غناء الديك، صيحات فى الليل، المطر الذى يلهب الزجاج ، المقارع، الريح ، البرق، البحر الهائج- وجود السر. السر الذى تجرى أحداث العمل كله فى إطار بيئته. وكما هم الملك لير بالسفر ليلا فى ليلة عاصفة، برفقة جلوثيتير وأحد المهرجين، نزع مونتينيجرو أيضا إلى السفر فى ليلة عاصفة، على رأس جيش من الشحاذين، وقابل نفس مصير الملك لير، حيث سلبه أولاده كل ما يملك. وهنا يصنع بايى- إنكلان مواجهة، تشبه مجموعتين من الكورس متقابلتين حول جسد دونيا ماريا، بين خوان مانويل وجيش الشحاذين التابع له وبين أبناء مونتينيجرو الذين وضعوا أيديهم على ميراثهم من أبيهم وأسلموا أنفسهم لحياة العنف والسلب. ودن خوان مانويل، آخر الأبطال العظام، يلقى حتفه فى آخر مشهد من الثلاثية، الذى كان مؤثرا بما اشتمل عليه من عظمة، على أيدي أبنائه و بنفس الطريقة ترى اللعنة التى كانت سمة للمشهد الأول من عمل الوجه الفضى Cara de Plata تتكرر فى هذا المشهد الأخير، الذى ينتهى بدوره بلعنة كبيرة.

وكما كتب جان - بول بورل Jean Paul Borel ، فإن دون خوان مانويل «هو آخر الرجال الذين يتناسبون مع الكون، آخر الرجال الذين يصبح بمقدورهم تحمل الخلاص الكونى المستحيل الذى يعد بمثابة المهمة المكلف بها الإنسان»[٣٧] .

المسحور El embrujado :

تراجيديا أراضى سالنيس هذا هو العنوان الفرعى الذى أطلقه بايى- إنكلان على هذا العمل، الذى أدرجه فيما بعد ضمن الصورة التمثيلية للبخل، والشبق والموت. ويلاحظ أن العالم الدرامى لعمل المسحور El embrujado هو أساسا الذى تدور فى فلكه الأعمال الكوميدية الفظة Comedias barbaras . يعود للظهور، مثلما فى كلمات إلهية Divinas Palabras فيما بعد، أعمى جوندار، شحاذ عجوز كلماته تشبه كلمات الأنبياء وأفعاله وروحه تشبه خصال المهرجين السفلة؛ ومهمته كشخصية - المبعوث، الذى يحمل ويأتى بالأخبار ويعلق عليها، وهو بهذا يمثل عنصر الربط بين الحدث الممثل على خشبة المسرح والآخر الذى يدور خارجها، أى بين العالم الدرامى الكبير بمعناه الأوسع للعمل الدرامى وبين عالمه بمعناه الأصغر الدائر على خشبة المسرح(٣٨) وأعمى جوندار، الذى يمثل الشحاذ- الكوراس فى أعمال المجموعة الأسطورية، الذى ينتقل من مكان إلى آخر فى سهولة تامة ضمن عالم الحدث، حيث يقوم بمهمته الدرامية كشاهد ومبعوث، يتكامل داخله بعدان أو جانبان: التوراتى والصعلوكى. وشحاذو بايى- إنكلان ينتمون لكلا العالمين ونتيجة تعايش البعدين فى نفس الشخصية هى الطابع المزدوج ذو الخطورة المهيبة والمادية الفظة، والمعرفة السلفية والدناءة، وسر شعرى وواقعية معقدة تجتمع فى هذه الشخصيات وتصدر عنها وتعمم على العالم أجمع الذى يتحركون فيه ويتواجدون.

فى المسحورEl embrujado يجرى الحدث فى العالم يحكمه القدر المشئوم، والذى من بين العناصر المكونة له نرى البخل والشبق . تتمثل الضحية فى صورة طفل، رمز البراءة . ويقوم بدور المناهض للبطل دون بدرو بولا نيو وروسا جالانس. أما أعمى جوندار وفتاته فيلخصان فى أغنية شعبية (رومانثى) ما وقع من أحداث قبل بداية الحدث الدرامى. وإلى دون بدرو بولاينو:

آه! كان لى ابن،
جميل جمع طيبات الحسن والخفة،
آه! لقد قتله الخونة
بين عشية وضحاها.
وقد بكى العجوز كعجوز،

فتبللت لحيته،
وقد وارى دمه التراب
مع الابن الذى دفنه،
آه ! وهاهى إشاعة كاذبة
تخبره بأن الابن قد خلف وراءه
آه ! أيها الحبيب يا من أصبحت فتاة
لها منزل أبطح.
والعجوز، دون مارييبة
فى أنهم يبحثون عن توابيته
يرسل فى طلب الابن
ويهديه لها فى بيتها.

تطلب الفتاة، روسا جالانس، فى مقابل الطفل جزءاً من ممتلكات دون بدرو. يقابل طلبها بالرفض من جانب دون بدرو ويعيدالطفل إليها، وبهذا نرى أن البخل قد تغلب لديه على عاطفة الحب. ينتهى الفصل الأول بتهديدات الفتاة جالانس و «الجرس الدينى لمجموع الأفراد الذين يكونون الكورس. أما أحداث الفصل الثانى فتتم إلى جوار» نهر هادىء»، «يمتد بمائه الراكد تحت الظلال الخضراء لأشجار الحور الأسود وأشجار الصفصاف» والذى يقيم على شاطئه أنيكسيلو Anxelo، المسحور ، المحب القديم لجالانس Galans وقاتل ابن دون بدرو، يعيش أنيكسيلو مع رفيقته ماورينيا Maurina وكلاهما حاضر داخل هذه الشخصية الخريفية، التى يعمها السلام، «كيرقتين على شاطىء النهر». أنيكسيلو ، بعد أن شعر بعذاب الضمير يلهب نفسه، تداخله رغبة بالاعتراف بجريمته، حتى يخلص روحه من الخطأ، ولكنه مازال يشعر بأنه مسحور من قبل جالانس، والتى، من خلال أنيكسيلو،نراها وقد وهبت قوى سرية خفية وتتلازم فى وجودها إلى جوار كلب أبيض، يعلن عنها بنباحه. وإذا كنا فى الفصل الأول نجد أنفسنا وسط عالم ذى واقع أحكم قياده حتى الآن، فمنذ المداخلة الخاصة بأنيكسيلو يكتسب الواقع معانى جديدة، كما أن عالم الدراما يتغير شكله، دون أن يتخلى، مع هذا، عن أن يكون هو نفسه. روسا جالانس، تظل على صورتها التى تتمثل

فى المرأة المتطلعة للحصول على الثروة عن طريق ابنها «الهدف» البسيط، ولكنه، فى نفس الوقت، يعد علامة على جانب من الأهمية، علامة على واقعية حاضرة فى كل أرجاء العمل الدرامى. أهمية تلبس ثوب الحداثة، أكرر، عن طريق أنيكسيلو، المسحور، الذى يحمل العمل ما حل به من أذى عنوانا له. أنيكسيلو، المذنب البرىء فى نفس الوقت، لأنه إذا ما كان قد قتل،فإنه قد أقدم على ذلك مجبرا عليه، فقد كان أداة لقوة تتمثل من خلال جالانس، التى ماكادت تظهر حتى تعود لتفرض سلطانها عليه. وفى شخص أنيكسيلو المحبوس داخل إطار يريد أن يكسره إلا أنه لا يقدر على ذلك، يتمثل القدر الذى يهيمن على الحدث. فى المشهد الأخير من الفصل الثانى يخطف خادم دون بدرو الطفل ويتلقى طلقة، ثم يهرب مجروحا.

فى الفصل الثالث يتكرر نفس مكان الحدث الذى جرت أحداثه فى الفصل الأول. دون بدرو فى انتظار الطفل، الوحيد الذى بإمكانه أن يجعل لحياته معنى والذى أصبح على استعداد بأن يدفع فى مقابل عودته كل شىء، بأن يتخلى عن كل شىء. يفكر فيما كان يجب أن يكون ولم يكن. ولن يكون فى المستقبل، لأن الطفل قد مات. فقد اخترقت الرصاصة التى جرحت الخادم صدغ الطفل،وكذلك فما كان بالنسبة لأنيكسيلو من خلاص، حيث إن الجريمة التى يود الاعتراف بها ودفع ثمنها لن يكون هناك مجال للاعتراف بها. فبيت دون بدروبولانيو،الذى «بدت فيه الصور والظلام والأصوات تقترب من الاختفاء، بلا وعى يشبه تموج اللهب تحت الحجارة السوداء المدخنة، حيث يهب الريح»، أصبح وقد «لبس الحداد»، المكان الذى لم يعد بالإمكان استعادة «الدم المسكوب» فيه ، المكان الذى يكشف فيه النقاب عن كل ما هو تراجيدى، دون أدنى إمكانية للتغيير، حتما وإلى الأبد. وفى نهاية الفصل نجدها تتركز فى مجملها حول نباح الكلب، الذى يخترق بإلحاح سمع أنيكسيلو، المسحور، الذى لم يتمكن من كسر الإطار السحرى ـ الموت والخطيئة والقدر – الذى يأسره ولم يعد بإمكانه التحرر منه. وما كاد أنيكسيلوا وماورينيا، تحت سيطرة روسا جالانس، يخرجان ووراءهما هذه من خشبة المسرح، أى ، من «البيت الذى لبس الحداد»، من المكان التراجيدى، حتى نجد ثلاثة كلاب بيض ينبحون أمام الباب».

«ويأتى هذا كله – يكتب بوديل Borel (العمل المذكور، صفحة ١٤٣ – ١٤٤)– للبرهنة على وجود الموت فى القلب ما هو إنسانى. وكل الدوافع التى تدفع الشخصيات

لارتكاب أفعالها هي، بدرجة ما، أقنعة الموت التي تسقط في نفس الوقت الذي يشعر فيه هذا شعوراً أكيدا بانتصاره. والموت إذن هو المنتصر الأكبر. الحب هو القوة الوحيدة التي بإمكانها الكفاح ضد الموت (...) ولكن ، في المسحور El embrujado ، لا نعثر على وجود للحب الحقيقي» .

من بين الأعمال المكونة للمجموعة الأسطورية يعتبر المسحور El embrujado هو أقلها تعقيدا من ناحية الإخراج المسرحي، حيث إن العمل يتركز فقط في مكانين دراميين فحسب. وفي هذا القصد يكتب جيريرو ثامورا (العمل المذكور) صفحة١٧٥) :
" فيما يتعلق بالأعمال الكوميدية الفظة Comediasbarbaras ، فإن المسحور El embrujado، يعني نظاما دراميا جديدا أكثر ضيقا. تلك الأعمال إلى جانب الكلمات Divinas Palabras تبني ديناميكيا، عن طريق تعدد الفصول السريعة التي تجر خلفها أماكن أخرى كثيرة «للحدث وكذا العديد من الأحداث الأخرى المختلفة». ومع هذا، لا بد من ملاحظة أن أحد هذين المكانين للحدث - منزل دون بدرو والمنظر الذي يحتوي على النهر - قد تم استيعابه أيضا من الناحية الديناميكية، حيث إن كل واحد منهما يتكامل بواسطة مستويات عدة. جيريروثامورا Guerrero Zamora يبرز اختلافا آخر بين الأعمال الكوميدية الفظة والمسحور؛ ففي تلك «أصبح الكورس سلبيا واتخذ موقف الحارس». أما هنا فإن الكورس يؤدي دور القاص البديل للأحداث، مثل اليوناني - التي لم تمثل على خشبة المسرح، الذي يذيع بقايا الحقيقة.

كلمات إلهية Divinas Palabras :

يعد عام ١٩٢٠ تاريخا هاما في فن الكتابة المسرحية عند بايي - إنكلان. إنه عام أضواء بوهيمية Luces de bohemia، العمل الأول الذي يطلق عليه مؤلفه عنوان اللامعقول، والذي توجد فيه الطريقان المفتوحان بعد ذلك بعامين؛ طريق المسرح الأسطوري، بكلمات إلهية، وطريق «الفارس»، والذي بدأ بالفارس الايطالي عن محبوبة الملك Farsa italiana de la enamorada del rey وفارس وبخور الملكة النجيبة Farsa Licencia de la reina castiza .

تعد كلمات إلهية Divinas palabrasالنقطة الأسمى لعملية الإبداع الدرامي التي بدأت بنسر المجدAguila de blason. يبنى حدث العمل حول قزم مصاب باستسقاء دماغي،

يدعى لاوريأنينيو الأبله، وعربته الكبيرة. عاطفته الفظة والمرعبة وموته يعملان كحلقة وصل لمشاهد الدراما وسر الحدث.فى الفصل الأول، حيث لقيت والدة القزم الأبله حتفها على جانب الطريق، أصبح الأبله هدفا لجشع أخوى الهالكة، ماريكاديل رينو وبدروجايلو، أحد سدنة الكنيسة، والذى تم تحريضه من قبل زوجته مارى – جايلا.وقد حكم فى دعوى حيازة واستغلال الأبله، الذى وفر لأمه فرصة كسب الاموال الطائلة بعرضه فى محافل البيع والأسواق والطرق، أحد القرويين، باستيان دي كانداس، الذى يجسد الحكمة الشعبية داخل القرية، والذي نصح باستغلاله بالصورة التالية : يكون فى حوزة أحد الأخوين ثلاثة أيام، وثلاثة أيام فى حوزة الآخر وبالنسبةلأيام الآحاد يكون استغلاله بالتناوب بينهما – وقد قبلت هذه النصيحة من قبل الطرفين، وهكذا انتهى الفصل الأول.

فى الفصل الثانى تصل مارى – جايلا **Mari Gaila**، التى أطلقت لنفسها العنان لتنطلق إلى الحياة الحرة على جوانب الطرق لكى تتمكن مُن الاستغلال المناسب للأبله، وبرفقتها «الشحاذين، وصانعى القمطات والغرابيل»، إلى أسواق بيانا ديل بريور، حيث تلتقى بالمخادع سيبتيميو مياو، فترتكب معه الفحشاء، تاركة العربة الكبيرة فى حوزة روسا لا تاتولا، التى تصل معه إلى إحدى الحانات. وفى الجانب المقابل للمشهد الذى ظهرت فيه مارى- جايلا ترتكب الفحشاء مع العراب مياو، يقدم إلينا بايى –إنكلان مشهداً مرتبطا بسابقه، حيث ينقلنا إلى بيت بدورجايلا، حيث يرغب هذا – وفى يده سكين يفكر فى الانتقام به لشرفه المفقود، وفى اليد الأخرى يحمل قدحا من الخمر يشرب منه حتى الثمالة – فى مضاجعة ابنته. فى الحانة. نجد المخنس ميجيلين يغرى الأبله بشرب كأس تلو الأخرى، بينما كثرت السخرية البذيئة أمام عناد القزم، الذى يتوفى . يرسم بايى – إنكلان موت الأبله بهذه الكلمات: «كان القزم قد بلغ الرجفة الأخيرة. ويداه اللتان تشبهان أيدى الاطفال، التى تحولت إلى شمع قائم، قد تسمرتا على المفرش المرقع، ورأسه الكبير الضارب إلى اللون الأزرق، ولسانه بين شفتيه وعيناه تبرقان كالزجاج،بدت مذبوحة. وهنا أتت جماعات ذباب المواشى لتعمل فيه مناقيرها» ينتهى المشهد بنواح مارى – جايلا، النائحة الكفء، كما ظهر منها فى الفصل الأول إلى جوار جسد أخت زوجها. وتبلغ لعبة السخرية الفظيعة إلى أعلى درجات الفظاعة بنواح مارى – جايلا:

> « يارينا الرحيم، اختصصت لنفسك بنفع وتركت لى شرورى ! ها هو قد رحل عن هذا العالم من كان يحمل الخرج عنى ! عيسى الناصرى،

نزعت عنى حماية السير فى الطريق وما أعطيتنى رزقا آخر! : ألن تعمل معجزاتك من أجلى، ألن تملأ الفرن بالخبز، عيسى الناصرى!»

وبالنسبة لعودة مارى-جايلا إلى البيت، تجرى فى أعالى الليل عربة الأبله، يحلها باي – إنكلان بواسطة مشهد رمزى. فمارى جايلا يتم حملها سريا فى ردف تراسجو كابريو، التجسيد الدرامى للشبق، الذى يعد أحد القوى المحركة للبشرية أجمع التى توجد فى عالم بايى – إنكلان المسرحى الأسطورى وينتهى الفصل بأحد المشاهد الأكثر وحشية لهذا الفن الدرامى القاسى. وقد تم العثور على جسد الأبله، مهملا أمام باب ماريكا ديل رينو وذلك فى وقت الفجر، وجدته ماريكا وجيرانها وقد أكلت الخنازير وجهه ويديه.

فى الفصل الثالث، نجد جسد الأبله «حيث توجت الجبهة الشمعية بالكاميليا» معروضا على باب الكنيسة، وذلك بهدف جمع الأموال اللازمة لدفنه. وفى هذه الأثناء، تكتشف مارى جايلا فى الحقل تمارس الفحشاء مع العراب مياو، الذى يفر هاربا، وأما مارى -جايلا، فقد طاردها الناس والكلاب، حتى أمسكوا بها، وأجبروها على خلع ملابسها ثم حملت على عربة من القت إلى الكنيسة، التى ألقى بدرو جايلو بنفسه من فوق برج أجراسها، ينهض سالما ثم يتوجه إلى القرية المشهورة التى يقطنها الفلاحون والرعاة، وبينما هو سائر أخذ يقول باللاتينية «الكلمات الإلهية» التى قالها المسيح لتلك الشرذمة من الناس التى أرادت أن ترجم الزانية: من كان منكم بلا خطيئة، فليرمها بحجر «وينتهى العمل بهذه الإشارة من النص الثانى : «أما ذهب العزب فقد طفا فوق البيت الريفى. مارى – جايلا، منسجمة وعارية، تدوس بقدميها حافيتين فوق الحجارة القبرية . أدركت إيقاع الحياة تحت ستر من الدموع. وحين دلفت إلى ظل باب الكنيسة، بدت لها رأس الأبلة الكبيرة، بعد أن توجت بالكاميل، كرأس ملك. وسيقت بيد زوجهاإلى الداخل، وهنا أبدت المرأة الزانية كل الرضا بمأوى الكنيسة، يحيطها الصيت الذهبى والدينى الذى فى ذلك العالم المعجز للأرواح الفظة يحوى بداهة اللاتينية المجهولة للكلمات الإلهية «Divinas palabras» .

وبحق فقد تمت الإشارة إلى ما تشتمل عليه هذه التراجيديا من اللامعقول، لدرجة الوصول إلى الحديث عن وضعها «الشبيه باللامعقول»[٣٩]. «من الصعب – كتب بيريث مينيك Perez Minik [٤٠] – أن نجد فى كل المسرح الأوروبى على مدى الأزمان

عملا أكثر فظاظة، وسواداً وجرأة. تحتوى على شيء من رمانثى الأعمى، وكثير أيضا من لعب السخرية الاستعراضى، وتبدو كما لو كانت قد نظمت ألحانها بموسيقى أحد المهرجانات الشعبية، بطبله، وصنجاته، وبوق المكبس. ويعد زحام العربة الكبيرة، عبر شوارع القرية البائسة والذليلة، التى كان يخفق فيها ابن خوانا لارينا، القزم المصاب باستسقاء دماغى، والذى كانت أسرته تسير فى الطرقات والمهرجانات الدينية تستجدى به الإحسان، موضوعا ذا أهمية اجتماعية تزعج وتظلم الحالة النفسية فى أحسن حالاتها».

ويضيف هنا بايى- إنكلان إلى القساوة جانبا عميقا من الرحمة تجاه الشخصيات، الذى يحمله إلى كتابة المشهد الأخير الغريب والتهكمى حول خلاص الزوج المطعون فى شرفه وزوجته مارى- جايلا، بعد أن أصبحا تحت عبارة الحماية القادمة من «الكلمات الإلهية» إن العالم الدرامى الذى تتحرك فيه الشخصيات مدفوعة بالعواطف الأولية المرعبة لحالات الشبق والبخل يشحن بكامله فى المشهد الأخير بروحانية غريبة تخرج من إطار حيوانية مكثفة ، بفضل كلمات لاتعنى شيئا، حرفيا، بالنسبة لكورس الشخصيات، حيث إنها تعد غير مفهومة بالنسبة له. وعندما قيلت الكلمات قبل ذلك بقليل باللغة القشتالية لم يكن لها وقع يذكر . وحركة السحب للحيوانية البشرية، التى تحكم العمل بأكمله، وتوقفها المفاجىء، لا تنشأ بفضل بضع كلمات مزودة بمعنى من المعانى، وإنما، على العكس، بسبب كلمات لا تحمل أى معنى، وهذا اللامعنى يوقف الغريزة العدوانية التى تتبلور فى المشاهد السابقة على اصطياد العاهرة مارى- جايلا. إن حالة اللاعقلانية المميزة للقساوة الظاهرة والتى تملأ جنبات العمل طولا وعرضا تنصهر فى هذا المشهد الأخير مع الحالة اللاعقلانية أيضا- خارج كل عقل- من الرحمة. والرحمة والقسوة الإنسانيتان تخلوان على حد سواء من كل معنى عقلى[٤١]. «الكلمات الإلهية» - التى أتى بها الكاتب على لسان بدرو جايلو فى تهكم مأساوى- ليست سوى علامة على هذه اللاعقلانية الأخيرة وغير القابلة للرشوة، بالنسبة للخير وللشر على حد سواء، والتى تكمن فى لوزة - سر رهيب - المخلوق الإنسانى . ولهذا الأمر نفسه، نجد شخصيات بايى- إنكلان تهرب من كل نظام ذى إحداثيات أخلاقية، عاقدة الصلة هكذا بينها وبين أبطال التراجيديا القديمة، والتراجيديا الأصيلة الخاصة بالأزمنة جميعها، والذين يوضعون فى مكان أبعد ما يكون عن الأخلاقيات، ويبعدون خارج المساحة الأخلاقية، بأية قواعد يمكن أن نقيس فى

الواقع، تلك المخلوقات البدائية والمعقدة لبايي- إنكلان أو كيف نمررها عبر منخل العدالة؟ وقد قام بايي – إنكلان، قبل الكتاب المعاصرين بكثير، وباجراءات تختلف عن تلك التى اعتمد عليها كتاب «مسرح اللامعقول» – يونيسكو Ionesco وبيكيت Beckett- أو بدون اللجوء إلى بنايات فكرية أو بنايات تتعلق بالمفهوم- كاموس Camus أو سارتر Sartre-، بممارسة موضوع الهبوط إلى النيران ويقدم شهادة ودليلا عليه، ودليلا آخر عالميا ونجد بويروبا يبخو على حق حين كتب عن «الكلمات الإلهية» بأنها «تنتهى بعملية تطهير حقة». فبإمكان المتفرج أن يصبح، مثل سيرينين دى بريتال: «لنبتعد عن هذه الرقصة». رقصة الموت، رقصة الشبق والبخل، رقصة اللاعقلانية فى نخاع الإنسانية وتاريخها. هذه هى الرقصة التى تم تمثيلها فوق الأرض الأسطورية لجليقية Galicia بايي إنكلان. وحول شخصيات بايي- إنكلان التى تعمل فى المجموعة الأسطورية بإمكاننا أن نكتب هذه الكلمات للمصباح العجيب La Lampara mara villosa: «إنها شخصيات إعتادت الصراخ، والعنف وحب الجسد، ولكنهم يتمتعون بإحساس دينى عميق ، يحركون الحب كالآلهة، وهذا يعد بمثابة الهية المقدسة من جانب القدر»[٤٢].

٥ – مجموعة الأعمال الهزلية (الفارس) Las Farsas :

تتكون هذا المجموعة من أربعة أعمال: المهزلة الطفولية عن رأس التنين Farsa infuntil de la cabeza del dragon (١٩٠٩)، الماركيزة روساليندا La marquesa Rosalinda (١٩١٢) ، المهزلة الإيطالية عن محبوبة الملك (١٩٢٠) ومهزلة وإباحية الملكة النجيبة Farsa y Licencia de la reina castia (١٩٢٠). بهذا العمل الأخير، مثلما هو الحال مع الكلمات الإلهية، نصل توا إلى حقل «مجموعة اللامعقول» .

بالنسبة لرأس التنين La cabeza del dra dragon، الذى تم افتتاحه فى مسرح الكوميديا Teatro de la Comdia بمدريد فى الخامس من مارس بواسطة مجموعة مسرح الأطفال[٤٣] تتجاوز بكثير المعنى الخاص لعمل من أعمال مسرح الطفل، كما هو شائع فى هذا النوع من الأعمال الدرامية، يدور المضمون حول نواة أسطورة أو حكاية من حكايات وأساطير الأطفال، فالأمير بيرديمار Verdemar أكثر إخوته شبابا، ثلاثة أبناء للملك ماجو نثيان Maguncian، بعد أن أطلق سراح شخص يدعى دونيدى من سجنه، يفر هاربا من قصر والده، وبعد مغامرات عدة، يدخل متخفيا فى صورة مهرج إلى قصر الملك ميكوميكون Micomicon، ويقع فى غرام ابنته الصغيرة، والتى

سينقذها، بمساعدة الدونيدى، من أن تكون فريسة للتنين، الذى سلمت إليه من أجل أن تنقذ مملكة والدها، وتنتهى المهزلة بحفل زواج الأمير والأميرة الصغيرة. يعمل بايى- إنكلان على إدراج شخصيات إلى حقل الأسطورة الطفولية تحمل أسماء (ميكوميكون، فيرابراس، البنتيرو، لاماريتورنس..) قادمة من عالم تيربانتس Cervantes أو أنماط مسرحية، مثل البرابو إسبانديان، والذى كان فى الأصل شخصية تقوم بدورها فى «Miles gloriosus» والتى تجسدت بصور عديدة فى مسرح القرن السابع عشر، بدأية من ثنيتوريو Centurio الشهير فى ثيلستينا Celestina. وفى هذا العمل يقوم بايى- إنكلان بإخضاع بعض القيم التقليدية والأنماط التى تمثلها (العسكرى والعسكرية، الملكية، النبلاء) لحالة من المستوى المتتالى والسابق على اللامعقول، هذا إلى جانب التقاليد نفسها، التى تحتوى على أشكال فى غاية الإيجاز ولاتحمل مضامين واقعية، أصبحت فى قفص الإتهام ومقصورة على اللامعقول «مبرهنة بدرجة كبيرة على القساوة الغبية للإنسان عندما ما يتشبث بأشكال تراث خال من كل معانى الواقع . «طفولية» بسبب الأسطورة التى تكون نواة مضمونها و«مهزلة» لامعقولة بسبب قصر كل ماهو إنسانى على بدائيته المحضة الفارغة والمشوهة، وهناك توافق تام بين عنوان العمل ومضمونه من الناحية الأسطورية «مهزلة طفولية» Farsa infantil وهو يمثل فى مسرح بايى- إنكلان أول مهزلة عن «السلطة» .

وفى عمله الماركيزة روساليندا La marquesa Rosalinda يستبدل الكاتب النثر بالشعر[٤٤] الذى سوف يكون الوسيلة التعبيرية لبقية الأعمال الهزلية «الفارس»، وتأتى الصورة الشكلية لهذه «المهزلة العاطفية الساخرة» نتيجة تلاقى العناصر القادمة من مسرح العرائس Teatro de marionetas والأخرى القادمة من كوميديا الفن La Comedia dell Arte ومن المسرحيات الهزلية القصيرة ذات الفصل الواحد (entremes). وقدقام بايى- إنكلان بصهر هذه العناصر المختلفة فى بيئة من القرن الثامن عشر- تحمل مميزات الحداثة فعكسها فى صورة تهكمية، تتكامل فيها العواطف مع الأشياء الساخرة، وفى نفس الوقت، يتناقضان بصفة متبادلة، وهذا التناقض هو الذى يمنح العمل هذه الصفة المتمثلة فى «اللعبة التراجيكوميدية». وعلى خشبة المسرح الذى صيغت حوادثه شعرا، يجمع بايى- إنكلان شخصيات كوميديا الفن (أرليكين، كولومبنيا، بيروت، بوليتشنيلا) ، شخصيات ثيربانتينية (أورجاندا، دوروتيا)، شخصيات المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد (إنتريميس) (خوانكو، ريبارابو لادوينيا)[٤٥]، وشخصيات تنتمى إلى القرن الثامن عشر- فترة الحداثة (الآباتى، الماركيز، روساليندا).

ولم تكن النتيجة فقط عبارة عن «طلاء كثيرا ماتم طرقه فى فترة القرن الثامن عشر» ولا حتى الجماليات الثلاثة، الأدبى والعاطفى والنفسى، طبقا لمايراه جيريرو ثامورا، وإنما كانت عبارة عن اجتياز وحفل تأبين لنظرة الحداثة(٤٦). هذه «وكذبها الجميل» هى التى تجسد شخصية الماركيزة روساليندا المفرحة، التى تودع بقولها" ¡ إلى اللقاء دوما!" ودون أن تذرف دمعة من أجل حلم الحب الجميل الذى تحلم به. حلم فترة الحداثة المفعم بالأوز والريحان، بالورود والقيثارات، يبدو وهما وخداعا، وأخيرا، ساخرا في عاطفيته الجميلة" مثل السيوف المصنوعة من النحاس الأصفر التى تخترق أرليكين وبيروت أرليكين، الذى تتجسد فيه شخصية شاعر الحداثة، شخصية ممثل المسرح داخل المسرح(٤٧)، الذي هبط من عربة المهزلة «الفارس» يعود ليركب فيها ثانية، مخدوعا هو الآخر بحلمه. وهذه الكلمات الأخيرة التى يطلقها، لها كبير المغزى، بالنسبة لما أقوله:

أدع قناعى معلقا
فى أحد فروع إكليل الغار،
وإذا ما أعود الآن للعربة
فلأن دورى قد انتهى.
وها هو خادم الستار
يدق الأجراس
وعلى أن أؤجل للغد
إفصاح ما فى قلبى أمامكم

عن مثل هذه التصفية الساخرة للحداثة يمكننا أن نؤكد ماكتبه جايتين بيكون Gatean Picon عن الفن الحداثى : «بالنسبة للفن الحداثى، لايعد العمل تعبيرا وإنما خلق وإبداع: ونرى أن العمل يسمح برؤية مايشاهد قبل بدايته، فالعمل يكون بمثابة الشكل بدلا من أن يعكس الشكل نفسه»(٤٨).

فى المهزلة الإيطالية لمحبوبة الملك Farsa Italiana De La Enamorada Del Rey يعود بايى – إنكلان لاستخدام غالبية العناصر التى ظهرت فى المهزلة السابقة، عن طريق التقابل بينها، العناصر التى يمكن اختصارها فى عنصرين أساسيين هما، طبقا لكلمات جيريرو ثامورا،: «من جانب، بلاط القرن الثامن عشر، بما فيه من أضواء وجمع

الكومبارس الذى يعمل بالأوبريت ؛ ومن جانب آخر، الخان الإسباني على مفترق الطرق» (العمل المذكور، صفحة ١٦٠). بلاط حداثي وخان ثيربانتيني هما المكانان المسرحيان اللذان يتمثل فيهما، بواسطة الشخصيات، العالمان الرمزيان للملكية والشعب، ويقوم بدور معبر الربط بينهما الممثل المتجول والفنان لوتار Lotar، ممثل روح الفن. وهنا نجد التقابل بين ما هو «عاطفى» وبين ما هو «ساخر» يأتى فى صورة أوضح بكثير، حيث يصبح تكثيف النظرة الساخرة من بلاط القرن الثامن عشر أمرا حاسما بالنسبة للإيقاع الدرامى للعمل، ويتلخص فى شخصياته الواقع الإسبانى الذى أصبح يتصف باللامعقولية فى هذا العمل يبدو لنا أننا نحضر، إلى حدما،تصفية الأسطورة التاريخية لاتحاد الملكية والشعب. ويدور حدث الأسطورة حول محور أساسى هو الحب الذى تشعربه مارى – خوستينا، ممثلة الشعب الساذج المغرور، نحو الملك كارلينو، الذى رأته ذات مرة من بعيد فى إحدى رحلات الصيد والذى تتخيل صورته فى مخيلتها. ذاك الملك الرشيق والجميل الذى تراه الفتاة فى حلمها الغرامى لاعلاقة له بحقيقة شخصية الملك ، الذى يقدمه بايى– إنكلان، محقرا بنية مبيتة لتشويهه بهذه الطريقة :

الملك، رجل عجوز أحدب
مقوس الساقين وذو أنف كبير
يخرج مغتاظا إلى الحديقة.
والتاج، الهزيل، المعوج،
المرتعد قد أصبح من الواضح
أنه سيدخل إلى رباط عنقه.

إن حب مارى – خوستينا للملك كارلينو، أى، حب الشعب لملكه وللمؤسسة الملكية التى تتجسد فى شخصه ، يتم اقتصاره هكذا على جانب اللامعقول، اللامعقول الذى يختلط فيه السخرية بالعاطفة، وما عاد يحتمل المواجهة مع الواقع. مايسى لوتاريو Maese Lotario، الذى يقوم بدور المبعوث بين العالمين، لم يتمكن بماله من حيلة من إنقاذ حلم الغرام ذاك ولا يعمد بايى– إنكلان إلى أن يكيل العناصر الساخرة فقط فوق رأس الملك، وإنما أيضا فوق رؤوس الوزراء ورجال البلاط التابعين له، باعتبارهم

القيم السلبية المنقولة لإسبانيا المعاصرة. إذا كانت النظرة للملكية نظرة تدميرية وإذا ماتم التعبير بوضوح عن هذا الطابع الوهمى لذاك الحب بين العالمين، فإن الملك، على الرغم من إظهار شخصيته فى صورة لامعقولة، مازال يحتفظ بشىء من نبله، حيث يحترم بايي- إنكلان فيه يقظته، مصورا إياه فى شكل دمية، وإنما هى دمية تعى تماما قبحها، وتعى لامعقولية حلم مارى - خوستينا . وعملية تحضير الواقع تتحقق هنا فى صورة جزئية فقط، وليست كلية كما يحدث فى مسرح اللامعقول.

وتواتينى هنا الجرأة على أن أقول بأنه سواء بالنسبة لهذه المهزلة أو التي سبقتها، وبصفة عامة ، مجموعة «الفارس» ، نجد المهمة الموكل إليها هى القيام بدور المانع لكل الأحلام - سواء الأدبية أو الايديولوجية -، هذا بالإضافة إلى تصفية «العوالم العجيبة» والتى من عندها يتمكن الكاتب، وقد شفى من الوهم، ولهذا نفسه، بصورة حزينة، من التركيز، فى وضوح أليم، على الواقع الإسبانى، ومن خلاله، على الواقع الإنسانى الذى شهد بايي- إنكلان رجفته أثناء الحرب العالمية الأولى.

إن التزام الكاتب أمام الواقع، وليس فقط الواقع الاجتماعى، وإنما أمام الواقع الإنسانى، يعد لدى بايي- إنكلان ثمرة عملية خطيرة من الالتزام، والتى يجب عليه خلالها أن يستمر فى رفضه لأحلام وإرادات عميقة، وفيه تمثل الأعمال الهزلية «الفارس»، كما أشرت من قبل، المراحل المتعاقبة لأكثر حركات الرفض والتصفية أصالة.

وبالنسبة للمرحلة الأخيرة، داخل مجموعة «الفارس» لهذه العملية من التصفية التى أتيت مشيرا إليها، فإنها تتكون من مهزلة وإباحية الملكة النجيبة **Farsa y Licencia de la reina castiza**. وفيما يتعلق بالنواحى العاطفية التى وجدت بين صفحات المهازل الأخرى، والتى هى بمثابة بقايا النظرة الجمالية والأيديولوجية لعالم بدا من الصعب عليه أن يتلاشى، فإنها قد اختفت تماما حتى تترك المجال فارغا أمام «الأمور الساخرة» التى باتت تتكثف على كل المستويات الخاصة بالبنية الدرامية، بادئة باللغة(٤٩).

ها هو بايي- إنكلان يصدر هذه المهزلة" بالحشو" التالى الذى هو بمثابة اتخاذ موقف جمالى وأيديولوجى فى مواجهة المادة المعالجة دراميا:

البلاط الايسابيلينى

سخرية سبتمبر

فارس الدمى

رجع الصوت الخبيث

للمدارس

لاجوردا، لافلاكا، خيل يلاحق. إلهتى الحديثة،

تحنى ركبتها

تهتز، تتموج

تتلوى، تتجمل

على إيقاع التانجو الزاخر

وتجمع تنورتها خلفها.

إن اللغة المبتذلة والمشتملة على تحقير شنيع تتطابق مع قاعدة أسلوبية هى، بالطبع، لاتمثل انعكاسا لعالم حقير يقدمه المؤلف على خشبة المسرح فقط، وإنما هى أيضا أداة عليا للتباعد بين المؤلف وعالمه الدرامى. هذه الوظيفة التباعدية للغة، التى تعمل فى الأصل الصورة اللا إنسانية للشخصيات والعالم الدرامى الذى يتحركون فيه والذى يكونون فيه والذى يكونونه بكلماتهم، تسمح للمؤلف بأن يقدم بدون تأثير أو نظرية تذكر (كما يحدث فى كل شكل من أشكال الفن الواقعى، سواء أكان فنا نقديا أم ماركسيا أم غيرهما) السخرية الهامة من الواقع- الواقع التاريخى الإسبانى الذى نراه مجسدا فى صورة رمزية فى بلاط إيسابيل، رغم محاولة إعطائه فسحة تاريخية سابقة أو لاحقة- السخرية من عالم نراه، بفضل اللغة الدرامية، يبقى إما قريبا من الحقل الساخر أو بعيدا بعض الشىء عن مجال الفكاهة، فجعل الضحك والألم أمرين مستحيلين بالنسبة للمتفرج، أى ، أنه يغلق أمامه طريقى النجاة الكلاسيكيين والمهرب الذى كان تحت تصرف جمهورى التراجيديا والكوميديا فى ذاك الوقت. فى هذا التأثير للإنتاج المسرحى الجديد- الذى أبدعه بايى -إنكلان والذى ظهر قبل سنوات على يد جيرى Jerry - على المتفرج، وليس فقط فى الاجراءات أو معنى هذا الانتاج، تظهر بداية الاتصال بين الكاتب وبين مسرح اللامعقول قبل ظهور «مسرح اللامعقول» دون الحاجة إلى تحويل مضامين العمل الدرامى إلى حقل فكرى دون تأسيسها على أى نوع

من الميتافيزيقا العلنية أو الضمنية. بواسطة لغة وأحداث نراها فى تعارض حاد مع القيم التقليدية التى يحملها الأشخاص المجسدون لها- هؤلاء الأشخاص الذين يمثلون علامات لواقع تاريخى، وهذه القيم، التى هى بمثابة نظام تتمثل فيه الدرجات الأخلاقية - السياسية - الاجتماعية - يقدم الكاتب ما يمكن أن يعد دمية داخل كل واحد من النماذج المختارة، «نماذج» - لا علينا أن ننسى هذا- من الملكية، طبقة الأرستقراطيين والحكومة، ومن الشعب على حد سواء، حيث إن التحقير يتم التعبير عنه فى قطبى المجتمع التقليدى : الملكية والشعب.

ولهذا كله يبدو لنا منقوصا وغير مضبوط ما كتبه جونثاليث لوبيث عندما درس هذه المهزلة: «إن المهزلة السياسية والأخلاقية، والتقويم الهجائى للواقع السياسى الإسبانى، السابق على استرداد النظام، يأتى موجها ضد الملوك، ضد رجال البلاط، ضد الوزراء، ضد أصحاب المقام الرفيع العظام الذين حكموا إسبانيا فى فترة إيسابيل، والتى يرمز إليها ويجسدها الفريق دون تراجا تونداس»(٥٩). ليسوا هم فقط، وإنما أيضا الشعب الذى يتمثل فى لوثيرو إيل سوبلون أو الخوروبيتا . ولكن، بالإضافة إلى هذا ، فإن هدف الهجاء، العالم الموضوعى المنعكس والمنقول إلى العالم الدرامى للمهزلة ليس فقط ممثلا فى «إسبانيا الإيسابيلية» التى ليست سوى إشارة لكل أوسع بكثير، وإنما فى نمط مجتمع تقليدى تطلع المجتمع الاسبانى لأن يجعل منه أسطورته وطوطمه سواء فى اللحظة التاريخية التى كتب فيها بايى- إنكلان، أو قبل ذلك أو بعده، تبعا لما يمكن أن يثبته القارئ عن طريق عملية بسيطة تتلخص فى تغيير الأسماء مختلفة، على العكس من فحواها ومعناها. فى هذا الإطار، وفى كثير غيره أصاب من قال على الإطلاق بأن بايى- إنكلان يعد من كتاب اليوم (العصر الحالى)،بدرجة تفوق كثيرين ممن يكتبون أعمالهم اليوم.

فى عام ١٩٢٠، بكتابة مهزلة وإباحية الملكة النجيبة والكلمات الإلهية، أصبحت «مجموعة» الفارس»، و «المجموعة الأسطورية» تصبان، فى الإبداع الجديد للامعقول. ولكن قبل أن ندرس هذه المجموعة الأخيرة، من الضرورى أن نكتب بضعة أسطر عن عملين سابقين اللذين، لأسباب ترجع إلى المنهج، وأخرى راجعة لوضعهما الدرامى نفسه، لم نتمكن من تحليلهما حتى الآن .

٦ - «حكاية أبريل» و «أصوات حماسية» :

تعد «حكاية أبريل» Cuento de abril، التى كتبت فى نفس العام الذى شهد ميلاد *المهزلة الطفولية لرأس التنين*، أول عمل كتبه بايى- إنكلان فى صورة شعرية. وقد أشار النقاد إلى الطابع الحداثى لفن الكتابة الشعرية فيها وفى موضوعاتها. وهذا هو جيريرو ثامورا، يرى فيها، على سبيل المثال، مقتفيا أثر كلمات بالبوينابرات «هذه العودة إلى أسلوب الرسم السابق على روفائيل للحداثة»[٥١]. وكذلك فنجد أجوستين ديل ساث Agustin del Saz ينسب لهذا العمل خصائص حداثية[٥٢] وفيما يتعلق بالموضوع، فيرى جيريرو ثامورا فيه" المواجهة بين ثقافتين، الثقافة البروفنسالية (نسبة إلى إقليم بروفنسا بجنوب فرنسا- المترجم) أميرة إمبيرال، العالم المبتسم، علم زاه، بلاطات الغرام، منشدون، مسابقات شعرية ، غزل وغرام - الثقافة القشتالية - الأمير الإسبانى، الزهد ، الجفاف ، الغيور العفيف- اللتان حين أظهرتا الرغبة فى الاتحاد أثناء حفل زواج فارسيهما تفشلان فى علاقاتهما ..) (*العمل المذكور*، صفحة ١٦٦).

وجونثاليث لوبيث Gonzalez Lopez، بدوره، وبعد أن يستشهد بالكلمات السابقة، يكتب: «عند تقديم المواجهة بين هاتين الثقافتين، القشتالية و البروفنسالية، وبإمكانهما أن يكونا أيضا الكتلانية (نسبة إلى إقليم كاتالونيا بإسبانيا - المترجم) والجليقية (نسبة إلى إقليم جاليثيا فى إسبانيا- المترجم) يلجأ بايى- إنكلان إلى معالجة موضوعات مفضلة لجيل -٩٨: موضوع خاص عن شخصية إسبانيا، والتى يراها هو فى مجملها الإقليمى؛ ويراها أيضا فى الصورة التى تجمع بين التناقض فى المعنى الزهدى القشتالى والشهوانى للأقاليم المجاورة لقشتالة. وفى هذا الصراع يميل بايى- إنكلان بلا تردد إلى ما هو غنائى وشهوانى، فى هذه المرحلة من فنه الدرامى» (العمل المذكور صفحة ٩٨). وكذلك، فإن دياث- بلاخا Diaz-Playa يرى حكاية أبريل كيف «أن ما هو قشتالى يقف موقف المواجهة أمام الإزدهار المعقد لما هو بروفنسالى، فى شخصيات الشاعر المنشد بدرو بيدال وأمير قشتالة» (العمل المذكور، صفحة ٧٢).

حكاية أبريل Cuento de abril، الغنية بعناصرها الغنائية، ولكنها فقيرة فى عناصرها الدرامية، تبدو لنا تعبيرا عن الأزمة الجمالية لمؤلفها التى أشرنا إليها آنفا. إن معنى هذا العمل الأدبى- حيث إن المعنى الدرامى يكاد يكون غير موجود- يكمن،

فى اعتقادى، فى إظهار فشل العلاقة بين العالمين المتقابلين فى الوقت الذى يريدان فيه تحقيق الوحدة بينهما، أى، بين فلسفتى الجمال- القشتالية والفرنسية - فليس بالإمكان أن يصل الزواج بينهما إلى حالة التخثر أخذا فى الاعتبار التفاوت الأساسى للأسلوبين الحيويين اللذين تقومان على عاتقيهما- وهذا هو الأمر الذى أدى ببايى - إنكلان إلى أن يكتشف لنفسه، فى نفس الوقت الذى بدأ الكتابة بأسلوب شعرى حداثى، التناقض الظاهرى الداخلى للحداثة: وهو الرغبة فى تزويج الشعر القشتالى، أى البحث عن شكل، يحتوى على مضمون ليس بعيدا عنه فقط، وإنما يتناقض معه ، والروح الفرنسية، التى استخرج لبها عن طريق الحداثة ابتداء من البرناسية والرمزية، لا يمكن أن تجد لها مكانا داخل الشكل القشتالى. وبعيدا ، عن «الميل إلى ما هو غنائى وما هو شهوانى» طبقا لما يراه جونثاليث لوبيث، نرى نحن أن الأمر الحاسم هو الذى يكمن فى استيعاب التناقض الظاهرى الداخلى للحداثة(٥٣). والعمل هو، فى الأساس، عبارة عن المعالجة المسرحية لشكلة جمالية.

وتحتاج قضية الحداثة عند بايى- إنكلان إلى مراجعة، تلك المراجعة الضمنية الواردة فى كتاب دياث - بلاخا (Díaz-Plaja)، فى المقال المذكور لمونتيسينوس Montesinos وفى كتاب أنطونيو ريسكو Antonio Risco.

وفيما يتعلق بعمله أصوات حماسية Voces de gesta الذى كتب عام ١٩١١، فإنه يدور حول محور أساسى: الشأن القشتالى، البدائى والأساسى. هذا الشأن القائم على روح بطولية تتجسد فى البطلة خينيبرا Ginebra. ويعد هذا العمل بالإضافة إلى حكاية أبريل Guento de abril أضعف أعمال بايى- إنكلان من ناحية البنية الدرامية. وليس هباء أن يكتب بايى- إنكلان فى البيت الأخير من «لا أوفريندا» (الباقة) التى يقدم بها لعمله : « ¡ أهدى غنائى للجميع !» إنه غناء ممسرح هو، فى الواقع، أصوات حماسية، حيث يتم فيها التناوب لما هو بطولى- المتجسد فى خينيبرا- وما هو رثائى - المتجسد فى شخص الملك كارلينو .

وقد عقد النقاد الصلة بين هذه «التراجيديا الرعوية» ومجموعة الحرب الشارلمانية La guerra Carlista. وكذلك فإن جونثاليث لوبيث يرى فيها «نظرة خرافية فى مجملها للحرب الشارلمانية، جامعا بينها، فى أسماء الشخصيات وفى بعض فصولها، وبين الأساطير اللامعقولة، الفروسية والدينية، الجرمانية السلتية والبحر أوسطية ، لأوروبا جمعاء" (العمل المذكور، صفحة ١٠٥).

٧- مجموعة اللامعقول Ciclo esperpentico :
نظرية اللامعقول Teoría del esperpento :

منذ أن نشر بدرو ساليناس Pedro Salinasفي فترة الأربعينيات مقاله حول اللامعقول، مستفتحا بهذا نظرة نقدية جديدة، فقد أخذ عدد الدراسات والمقالات يزداد، وخاصة في هذه السنوات الأخيرة، التي تمكن فيها بايي- إنكلان ككاتب مسرحي، ومبدع اللامعقول، من تجاوز مجال النقد الأدبي الوطني بمراحل واسعة وأصبح متواجداً بين جنبات المجال النقدي الأدبي العالمي. وبمناسبة الذكرى المئوية الأولى لوفاته فقد خصصت له مجلات عديدة (إنيسولا، كواديرنوس، إيسبانو أمير يكانوس، لاتوري، رسيبتا دي أوكثيدنتيي، بابيليس دي سون أرمادانس ..) عددين منها، كما تم عرض بعض أعماله على خشبة المسارح الإسبانية؛ وقبل ذلك بثلاثة أعوام، في عام ١٩٦٣، قام جان لوي باراول Jean Louis Barrault وجان فيلار Jean Vilar بعرض عملين له، على الترتيب، كلمات إلهية divinas Palabras وأضواء بوهيمية Luces de bohemia؛ في الولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية كانت عمليات إعادة العرض المسرحي للأعمال الدرامية لبايي- إنكلان أثناء الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته، كما كتب ثاآرياسZahareas وخيليسبي Gillespie، مقالات «عديدة تفوق الحصر»(٥٥). إن تكثيف الاهتمام النقدي بالإنتاج الدرامي لبايي- إنكلان، وخاصة النقد الموجه لأعمال اللامعقول. يعني كما هو منطقي، تكاثر وجهات النظر وتفسيرات ماهية وشكل ومعنى ومدلول اللامعقول. وبالإشارة إلى اللامعقول يتم الحديث عن «التباعد» «التراجيديا الفظة»، الالتزام أمام الواقع»، «الهروب»، «المسرح المناهض للتراجيديا»، «مسرح اللامعقول»، «النظرة التحقيرية»، «النظرة اللاتأهيلية»، «مسرح الاحتجاج» ؛ «التغريب» ...الخ.

كما هو معروف، فإن بايي- إنكلان نفسه قد طرح في صورة جزئية «نظرية» اللامعقول، في شكل منهجي- ولا يجب أن ننسى هذا - وذلك بواسطة مجموعة من الشخصيات قام بوضعها في موقف درامي محدد للغاية، لم تصل لفهمه حرفيا. والنصوص المذكورة دوما حول هذه «النظرية» للامعقول هي ما نوردها على التوالي، واحدا بعد آخر:

(أ) أضواء بوهيمية Luces de bohemia (صفحة، ٩٣٨-٩٣٩) :

١ - ماكس Max

دون لا تينو دى إيسباليس، شخصية فظة، سأخلدك فى إحدى الروايات !

دون لاتينو : إنها مأساة ، يا ماكس .
ماكس : إن مأساتنا لا تعد مأساة ،
دون لاتينو : أ لابد أن تكون شيئًا ما !
ماكس : إنها اللامعقول .

....

....

٢ -

ماكس : (...) أما اللامعقول فقد اخترعه جويا Goya . الأبطال الكلاسيكيون خرجوا للنزهة فى حارة الجاتو .
دون لاتينو : إنك فى غاية السكر !
ماكس : الأبطال الكلاسيكيون الذين تنعكس صورهم فى المرايا المقعرة يمثلون اللامعقول . فالمعنى التراجيدى للحياة الإسبانية يمكن أن يظهر فى حيز الوجود فقط بجمالية مشوهة منهجيًا .
دون لاتينو : مياو ! لقد أصابتك العدوى .
ماكس : إسبانيا عبارة عن تشويه كريه للحضارة الأوروبية .
دون لاتينو : لقد تثبطتُ .
ماكس : إن الصور الأكثر جمالاً فى مرآة مقعرة هى لامعقولة .
دون لاتينو : أوافقك . ولكنه من المسلى بالنسبة لى أن أنظرنى فى مرايا شارع الجاتو .
ماكس : وبالنسبة لى . إن التشويه لا يتم عندما يكون خاضعاً لحسابات كاملة . إن فلسفتى الجمالية الحالية تكمن فى تغيير القواعد الكلاسيكية بحسابات مرآة مقعرة .
دون لاتينو : وأين توجد المرآة ؟
ماكس : فى قاع الكوب .

دون لاتينو : إنك عبقرى ! ستطير جمجمتى !
ماكس : لا تينو ، هيا بنا نشوه التعبير فى نفس المرآة التى تشوه وجوهنا وكل الحياة الإسبانية البائسة .

(ب) دون فريوليرا ذو القرنين Los Cuernos de don Friolera
(صفحات ، ٩٩٢-٩٩٣, ٩٩٦-٩٩٧, ١٠٤٥)

٣ - دون إسترا فالاريو : (...) إن الضحكات والدموع تولد من تأمل الأشياء المشابهة لنا أنفسنا .

....

دون إسترا فالاريو : نحتفظ بسخرياتنا لذلك الشيء الذى يشبهنا .
دون مانوليتو : لابديل عن الحب، يادون استرافالاريو. إن الضحكات والدموع هى طرق الله. هذه هى فلسفتى الجمالية وفلسفة حضرتك.
دون إسترا فالاريو : أما أن تكون هى فلسفتى، فلا. إن فلسفتى هى تجاوز الألم والضحك، كما يجب أن تكون محادثات الموتى حين يحكون فيما بينهم حكايات الأحياء.
دون مانوليتو : لماذا تتشكك حضرتك فى أن يكون هكذا تذكر الموتى؟
دون إسترا فالاريو : لأنهم خالدون. وكل فن نمتلكه يولد من معرفتنا أننا سوف نرحل يوما ما. وهذا النوع من المعرفة يحدث نوعا من المساواة بين الناس أكثر مما صنعته الثورة الفرنسية .
دون مانوليتو : أنت، ياسيد استرافالاريو، تريد أن تكون مثل الرب !
دون إسترا فالاريو : رغبت فى أن أرى العالم من خلال منظر الضفة الأخرى.

٤ - دون إسترا فالاريو : لو أن مسرحنا قد حاز نفس رجفة أعياد الثيران لكان عظيما. لو أنه عرف كيف يحمل هذا العنف الجمالى، لكان مسرحا بطوليا مثل الإلياذة. وبعدم حوزته لهذه الأمور، أصبح ثقيلا مثل القوانين، ابتداء من الدستور وانتهاء بقواعد اللغة.
دون مانوليتو : هذا لأن حضرتك فوضوى .
دون إسترا فالاريو : : ربما !

دون مانوليتو : ومن أين يأتينا الخلاص ، يا دون إسترا فالاريو ؟
دون إسترا فالاريو : من العرّاب فيديل .
....
دون إسترا فالاريو : (..) إن العراب فيديل يفوق ياجو Yago. وياجو، عندما يطلق العنان لصراع الغيرة ذاك ، فلأنه يرغب فى الانتقام، بينما هذا المكار، الروح الذى غرس كثيرا، لايرغب إلا فى التسلية على حساب دون فريوليرا . وشكسبير يجعل قافية قلب عطيل تابعة لنبضات قلبه ككاتب. لقد انقسم أمام الغيرة من المسلم. فالخالق والمخلوق هما من نفس الطينة البشرية. وذلك حيث إن بولولو هذا لم يشعر فى لحظة قط بأنه يقل، بل يتفوق، بطبيعته على الدُمى الموجودة فى بواسة لمخرطة الخزف . إنه يشعر بكرامة إلهية مبدعة.
٥ – دون مانوليتو : مما لاشك فيه، أننا نبدو فى مجال الأدب كما لوكنا بربرا دمويين، وبعد ذلك من يتعامل معنا، يدرك أننا لسنا سوى مجموعة من الخراف.
دون إسترا فالاريو : ياله من بعيد عن ذاك الزخم من القصائد الشعرية الدنيئة ذلك الفج الذكى الذى رأيناه على حدود البرتغال! ! ياله من بعيد ذاك الإحساس الخبيث والشعب ! أتتذكر حضرتك ما قلته لك حينذاك؟
دون مانوليتو : قلت لى حضرتك أشياء عديدة !
دون إسترا فالاريو : بإمكان دُمى العرّاب فيديل فقط أن تعيدنا للوجود ثانية !

(جـ) حديث مع بايى – إنكلان : مقال بقلم مارتينتى سيرّ Martinez Sierra (آ ، ب ، ث ٧ ديسمبر ١٩٣٨)[٥٦]

٦ – سأبدأ حديثى مع حضرتك قائلا لك بأننى أعتقد أن هناك ثلاث طرق يمكن بها رؤية العالم الفنى أو الفلسفة الجمالية : راكعا، واقفا، أو قائما فى الهواء. وعندما ينظر المرء من الوضع راكعا – وهذا هو الوضع الأقدم فى عالم الأدب–، فإننا نعطى الشخصيات، للأبطال، وضعا أعلى من الوضع البشرى، بينما يقل عطاؤنا هذا حين نتوجه إلى أوضاع الروائى أو الشاعر. هكذا فإن هوميروس Homeros ينسب لأبطاله صفات لا يمكن اعتبارها من الصفات الإنسانية بحال من الأحوال. هناك طريقة ثانية،

وهى النظر إلى الأبطال الروائيين، على أنهم من طبيعتنا نحن، كما لو كانوا إخواننا، كما لو كانوا هم نحن بالفعل، كما لو كان الشخص هو انقسام من أناتنا، بنفس فضائلنا ونفس عيوبنا. هذه هى، بلا شك، أكثر الطرق نجاحا. هذا هو شكسبير، كل شكسبير... وهناك طريقة ثالثة أخرى، تكمن فى النظر إلى العالم من مستوى أعلى واعتبار الشخصيات التى تشترك فى الحبكة الأدبية كأفراد أدنى من المؤلف، بنظرة تهكمية. وهكذا تتحول الآلهة إلى شخصيات مهزلة قصيرة. هذه طريقة إسبانية محضة، طريقة الإله المبدع، الذى لا يعتقد بحال من الأحوال أنه مصنوع من نفس الطينة التى صنع منها مخلوقاته. والكاتب كيبيدو Quevedo له نفس هذه الطريقة. وثيربانش، كذلك. على الرغم من عظمة دون كيخوتى، إلا أن ثيربانتس يرى نفسه أكمل وأعقل منه، وما شاركه عاطفته وحماسه قط... (وكذلك فإنها طريقة الرسام جويا Goya). وهذا الاعتبار هو الذى دفعنى لأن أغير فى كتاباتى الأدبية وأن أكتب اللامعقوليات، الجنس الأدبى الذى أطلق عليه- فى عماده - اسم اللامعقول.

هذه الطريقة الثالثة هى التى يقول باختيارها لنفسه، معرفا شخصيات مسرحه اللامعقول بأنهم أقزام ومعوجو الساقين، يلعبون عملا تراجيديا.

ها هى، مجتمعه، نصوص كتاب الصلوات الصغير للفسلفة الجمالية للامعقول عند بايى- إنكلان، بالطبع، فإن هذه التصريحات ليس لأنها صادرة عن المؤلف لا تعد مجرد وجهة نظر بين وجهات نظر أخرى عديدة، حيث إن التفسير النقدى الذى يصدر عن الكاتب حول إنتاجه الشخصى لا يعد أبدا الوحيد الذى يتمتع بقيمة مطلقة وكذلك فليس هو الأفضل دائما.

ونحن على اتفاق تماما مع بويرو باييخو Buero Vallejo عندما كتب مشيرا إلى النص السادس (العمل المذكور). «إن بايى- إنكلان، كمنظر، يعتبر أقل تعقيدا من الحقائق الفنية الخاصة به أو الغريبة عنه التى يقيم عليها نظريته عن اللامعقول». وفى مقاله يبرهن بطريقة لا تقبل المجادلة كيف أن بايى- إنكلان فى لا معقولياته لا يضع نفسه فى مكان أعلى من شخصياته ولا ينظر إليهم نظرة الإله الخالق.

بالنسبة لأنطونيو ريسكو (العمل المذكور، صفحة ٧٩-١٠٩)، فإن العناصر التى يميز بها بايى- إنكلان اللامعقول تتجاوز حدود الجنس الأدبى ويمكن أن تكون «إشارة لفلسفة جمالية كاملة، تتضمنها أعماله منذ كتاباته الأولى» والتى هو على وعى بها،

ويحاول ممارستها بطريقة منهجية، فى قصيدته «سبحان الله» (Aleluya) من عمله: غليون كيف La pipi de Kif (١٩١٩) . إن اكتشاف تابعة إلهة الحب والجمال الحديثة، تابعة اللامعقول، لا تعد قصرا على بايي- إنكلان. «ففى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين انتشر فى جميع أنحاء أوروبا تيار اللامعقول فى الأدب والفن: مظاهر التعبيرية التصويرية والمسرحية الأسبانية، الخروج عن المألوف، التقليد الساخر، حركات بهلوانية فظة لرواد حركات المستقبل الإيطاليين، وحشية الدادية الفرنسية، الشجاعات. وغالبا ما يتم اللعب بوضوح مع ما هو شاذ وغريب لدى أبولونير Apollinaire- كتب تيرسيياس Les monelles de Tiresias (١٩١٧)-، العمل الهزلى لألفريد جرّى أوبو روى Alfred Jarry Libu Roi (١٨٩٦)، الفكاهة الساخرة لبيرانديللو Pirandello، روايات كافكا Kafka...» ولهذا، «فإن اللامعقول هو ثمرة موقف تاريخى معين، ليس موقفا فرديا، ولا حتى قوميا، وإنما هو موقف أوروبى، وهذا، إنما يولد عند بايي- إنكلان من موقف مساو لموقف هؤلاء المؤلفين الذين انتهينا من ذكرهم فى مواجهة المدارس الفنية التى سبقته توا وصورة العالم المعاصر» (صفحة ٨٨-٨٩). «وفيما يتعلق ببايي- إنكلان، يجب أن نضيف، بداهة، تقويم التيار الباروكى الاسبانى المتمثل فى كيبيدو Quevedo وجويا Goya، هذا إلى جانب بعض الظروف ذات الطابع الشخصى، والتى من بينها لا يجب أن ننسى المشاكل الخطيرة ذات الطابع الاقتصادى فى المجال الأسرى والتى ظل يعانى منها طوال جزء كبير من حياته» (صفحة٩٠). وانطلاقا من وجهة نظر سلبية عن الحاضر، والتى لا يشعر فيها بايي- إنكلان بالرضا ولا يحس بالتضامن معها، «فإن اللامعقول عند بايي- إنكلان يتعمق أكثر وأكثر حتى يبلغ، مثله فى ذلك مثل كل هذا الفن الحديث لما هو ساخر، والذى أشرت إليه آنفا، معنى كينونى: التدمير المنهجى للواقع الذى يصل إلى وضع علامة استفهام حول الفرد» (ص١٩٦).

وكذلك فقد أدلى ألفونصو صاصترى Alfonso Sastre بدلوه فى نقد نظرية اللامعقول، والذى لا تعد إسبانيا فيه استثناء لا كواقع ولا حتى كشكل فنى: «يكفينا أن ننظر إلى البانوراما الأدبية الأوروبية للستين عاما الأخيرة حتى نتأكد من أن الشأن الإسبانى لم يكن يحوز استثناء فى مجال اللامعقول. إذا كان إنكارنا الشهوانى لكل اعتقاد قد تم التعبير عنه فى مجموعة اللامعقول الإسبانى- بايي، سولانا، أرنيتشيس، بونيويل، ثيلا...- ، فإن الإنكار الاعتقادى الأوروبى المتأصل فى أزمة الأشكال الاقتصادية الاجتماعية الرأسمالية (إنكار اعتقادى أكثر تفخيما، بوجه عام، من مثيله

الإسباني، الذي لم يتجاوز اعتباره للانكار الإسباني بأنه مجرد لا معقول، بينما الآخر الأوروبي يعمم على الوجود أجمع، وبالتالي فإن ما كان سائدا في إسبانيا لم يتجاوز كونه نقدا ذاتيا إقليميا، وفي بقية البقاع الأوروبية يقدم على أنه علم للكونيات) قد تم التعبير عنه في المجموعة المتنوعة من اللامعقول الأوروبي والأمريكي (فن وأدب) (صفحة٦٤). ثم يذكر تاليا جارّي Jarry، يونيسكو، كافكا، بيرانديللو، شابلين، جيلدورد Ghelderode، دورنمات Dürrenmatt، فريش، «الصور السينمائية لجناني أو لا ماسينا Massina، والتي تمثل مقومات الإنكار الاعتقادي عند بوشنر Bucher، وديستوفيسكي أو استرندبرج في : موسيقى الأشباح La Sonata de espectros، واللامعقول البنيوي عند بريخت Brecht».

«إن اللامعقول- كتب ريكاردو دومينتيش Ricardo Domenech[٥٨] – يفصل، إذا كان بالإمكان أن نقول هذا، الواقع، يغير تماما الصورة الظاهرة التي نتخيلها عن بنيته وديناميكيته، تحديدا كي يوضح لنا حقيقتها وكيف يكون الواقع» (صفحة٤٦٤). ويرى اعتقادا «أن هذا الفصل الواقع يعد غاية مشابهة تماما لتلك التي كان يبحث عنها بريخت بفكرته عن التغريب» (انظر العمل المذكور ونفس الصفحة). «أما بايي- إنكلان فإنه يقدم على خشبة المسرح نفس الواقع الذي يعيشه المتفرج، ولكن بهذه الطريقة المشوهة التي تجعل المتفرج يقف أمامها مندهشا، فهذا الواقع لا يمكن تصديقه. هذه الصورة اللامعقولة عن الواقع تجبرنا بأن نعي: بأننا نعيش واقعا لا معقولا، بأن هناك بعض القيم العامة التي تتسم بطابع السخرية والتي يبنى عليها الواقع المحدد الذي يحيط بنا» (صفحة٤٦٤-٤٦٥).

أما مانويل جارثيا بيلايو Manuel García Pelayo[٥٩] فيرى أن هناك علاقة وطيدة بين اللامعقول كشكل أدبي والمجتمع البرجوازي والرسمي، وطبقا لبايي- إنكلان في رؤيته لتلك العلاقة: «حيث إن المجتمع البرجوازي والرسمي هما، تبعا لنظرة بايي- إنكلان، عالم غريب وناءٍ لا يرى له معنى، ومن الواضح أنه كان لزاما عليه أن يستوعبه في صورة اللامعقول، في صورة عالم لا يحدث فيه توافق، وإنما اختلاف بين ما هو كائن وبين ما يبدو كائنا أو يعتقد أنه يكون، في صورة عالم محكوم بالتناقض بين المظهر والجوهر، بين التراجيديا والمهزلة، بين ما هو أصيل وما هو زائف، أو يراه عالما، باختصار، فارغا وزائفا. وبهذا فإن الشكل المنطقي الذي يتم التعبير به أدبيا عن

هذا العالم هو الشكل الساخر، وداخل الجنس الساخر يخترع بايي- إنكلان اللامعقول...، لدرجة أن الجنس المكتوب يأتى ليصبح عبارة عن النقل الساخر لمجتمع ساخر، والذى يبدو فيه التناقض الكثيف نفسه الذى يقدمه الهدف (صفحة ٢٦٤-٢٦٥).

وفى الوقت نفسه يرى جوميث مارتين Gomes Martin ، الذى، يعد أن درس تطور أيديولوجية بايي- إنكلان، كتب فى نهاية دراسته(٦٠) : «وباختصار، يمكن القول بأن هناك محاولة لتشويه الصورة فى المرآة المقعرة تحديدا لجعلها تتوافق مع شخصيتها الأصلية. المجتمع مشوه؛ والإجراء البصرى لبايي- إنكلان، حيث، يكمن الاجراء فى انعكاسه فى مرآة مقعرة حتى يتمكن هذا التعوج الجديد فى السطور من إعادة تكوين الصورة الأولية. بالإمكان تبسيط المشكلة، وذلك إذا ما اعتبرنا العملية كإجراء بسيط ساخر، نعتقد، مع هذا، بأن النظرة الجديدة تعمد إلى إعادة تجميع الصورة» (صفحة ٢٠٢).

ثاآرياس Zahareas يقوّم مسرح اللامعقول عند بايي- إنكلان هكذا: «إن اللامعقول «الاسبربنيتو» بإمكانه اللعب مع اللامعقول «الأسبوربو»: فالأول يؤكد الثانى دون أن يقول له : نعم، وينفيه دون أن يقول له : لا.

نقاد آخرون أشاروا إلى ما يحتوى عليه اللامعقول «من تفسير ساخر للتاريخ» (فيرنانديث ألماجرو Fernandez Almagro)، أو الاتصال بينه وبين الروافد المختلفة للجنس الأدبى الصغير género chico (ثامورابيثينتى Zamora Vicente)(٦٢).

من الشواهد السابقة ومن غيرها(٦٣)، والتى لم نوردها هنا حتى لا نصيب القارئ بالملل، تكون النتيجة هى أن اللامعقول عند بايي- إنكلان ليس فقط نوعا أدبيا، وإنما هو فلسفة جمالية، وبالتالى، وجهة نظر للعالم، التى يصل إليها الكاتب عبر ظرف تاريخى إسبانى محدد وعبر أيديولوجية معينة، كنتيجة لاتخاذ موقف نقدى، تتأصل جذوره فيما هو فردى واجتماعى على حد سواء، ولكنه يتوافق مع حركة جمالية للاحتجاج والبحث العام فى الأدب الأوروبى. إن الأصالة الأسلوبية للامعقول، من ناحية كونه شكلا تعبيريا، لا تمنع اتصاله بأشكال تعبيرية من التراث الشعبى الذى نقله بايي- إنكلان. وإن التشويه أو الفصل الآلى للامعقول سيكون بمثابة الطريقة الوحيدة لعكس واقع نوعى فى صورة نقدية، والمحرض بهذه الصورة على الاستيعاب المباشر

للطابع اللامعقول لهذا الواقع. وبهذا يتحول اللامعقول إلى أداة لكشف القناع: فالوجه الجديد الذى صمم بواسطته تمثيليا تحت القناع القديم الذى ينفى، فى سخرية، أن يكون الأخير والأصلى. داخل تاريخ المسرح الإسبانى، يقوم اللامعقول فى شكله ومدلوله بلعب دور مُخلِّص المسرح الاسبانى، ونقطة الانطلاق لنظرة درامية خصبة للواقع. يتبقى، مع هذا، نقطة لا يوجد حولها أى اتفاق والتى يمكن أن نصوغها فى صورة سؤال: هل يعتبر اللامعقول تراجيديا أو مناهضًا للتراجيديا؟

على هذا السؤال، الذى يبدو لنا ذا أهمية كبيرة، حيث إن ما هو محل بحث فيه هو ماهية ومعنى اللامعقول، سنحاول الإجابة فى التحليل المحدد لكل جزء من جزئيه، فالإجابة لا يجب أن تكون بصورة مجردة، وإنما بداية من العالم الدرامى الذى يمثل اللامعقول. ومع هذا، فأرى أنه لا أهمية لبعض التحديدات الأخرى.

إنه مما لا شك فيه أن اللامعقول، من ناحية كونه نظرة درامية للواقع، يعنى ليس فقط فصلا عن التراث الإنسانى، بصفة عامة، وإنما، بتحديد أكثر، يعد فصلا عن التراث الأرسطى للمسرح الغربى. وهذا يضطر الناقد إلى اللجوء إلى التغيير الضرورى لكل افتراضاته النقدية، أى، يضطره إلى البحث عن توفيق «لنظرته».

ومن ناحية أخرى، إذا ما قبلنا - وليس من الممكن الدخول الآن بتوسع فى هذه القضية - مضمونا للتراجيديا ولما هو تراجيدى، وبالتالى، نظاما لإحداثيات سابقة، فسيكون من الضرورى أن نجعل فى حسباننا مسألة وظيفة التراجيديا داخل كل زمن تاريخى. لأنه مما لا شك فيه أن وظيفة التراجيديا فى زماننا ليست هى نفسها فى زمن سوفوكليس، وشكسبير وكالديرون، وراسين، وجوته أو استريندبرج، إشارة إلى الأسماء البارزة.

إن نسيان هذا يعد تبسيطا.

مجموعة اللامعقول Los esperpentos :

أطلق بايى- إنكلان على أعمال هذه المجموعة العناوين التالية: أضواء بوهيمية Luceces de bohemia (١٩٢٠)، دون فريوليرا ذو القرنين Los Cuernos de don Friolera (١٩٢١)، ملابس المتوفى Las galas del difunto (١٩٢٦) بنت القبطان La hija del Capitán (١٩٢٧).

هذه الأعمال الثلاثة الأخيرة نشرت مجتمعة على يد مؤلفها تحت عنوان: ثلاثاء كرنفالى Martes de Carnaval (١٩٣٠).

أما بالنسبة لأضواء بوهيمية Luces de bohemia فيفتتحها الكاتب بدعوة للانتحار وينهى أحداثها بانتحار أدى لموت البطل، ماكس إستريا، الشاعر الأعمى، الذى يشبه هوميروس وبيليساريو»، «له رأس، مجعد وأعمى، ذو طابع كلاسيكى- قديم، يذكرنا بـ Los Hermes». وليس هناك من علاقة توافقية بين الكرامة الكلاسيكية لشخصية البطل، التى يعلى الكاتب من شأنها، وبين الكرامة الخاصة بالعالم الذى تتحرك فيه، وإنما، على العكس، حدث بتر لكل إمكانية للنبل والعظمة، الصفتين اللازمتين لعالم التراجيديا الكلاسيكية، عن العالم الذى تتحرك فيه الشخصيات.

وبالنسبة لزمن الحدث فقد تم قصره على خمسة عشر مشهدا، تمتد لفترة لا تكاد تتخطى الوقت الكلاسيكى المحدد بأربع وعشرين ساعة – منذ العشية وحتى ليل اليوم التالى-. وفى تقابل مع هذا الزمن «الكلاسيكى»، فإن الأماكن المسرحية تكون متعددة وتخلو من أى نبل: حجرة بائسة (كراس قديمة، سلم داخلى، نافذة بالسقف ، خزانة كتب كهفية، حانة مظلمة ، شارع بسيط أمام باب أحد حوانيت بيع الكعك، دهليز إحدى الوزارات ، «هواء كهف ورائحة باردة لتبغ زنخ»، سجن، تحرير إحدى الصحف (بأرضية من البلاط»، «مصباح بوزارات»)، سكرتارية الوزير («رائحة باكورة التين، لوحات رديئة، ترف ظاهرى وقروى»)، مقهى (نجار دخان، رجفة زرقاء ضاربة إلى السواد لأقواس فلطية»)، متنزه ذو حدائق (مفعم «بدوريات الفروسية»، «فتيات رثات الهيئة وعجائز رسمن فى صورة أقنعة»)، شارع (يحتل مركزه الدلالى «سيدة، لا صدر لها وأجشة، تحمل فى يديها طفلها المتوفى، وصدغه قد اخترقته رصاصة»)، رجل الباب (إنه المكان الذى توفى فيه ماكس: «السماء تعود لتكتسى باللون الأزرق الضارب إلى السواد»، «انبلاج بعيد للفجر»، «كلب بحرى»...، له عين أغمص... يقبض إحدى قوائمه ثم يتبول»)، نفس الحجرة التى جرت بها أحداث المشهد الأول («سهرة فى غرفة بسطح البيت»؛ جثمان ماكس فى «صندوق مدهون فى شكل حداد من الخارج والداخل، صنع من خشب الصنوبر الذى لم تمسه يد بالنقش أو الرسم، به نجمة متسخة تتحول إلى اللون الأصفر»، «وخلال أحد الألواح يتشظى بريق مسمار أرهف طرفه فوق الصدغ الأعزل»)، فناء فى مقبرة الجانب الغربى («مساء بارد»، «ريح عبوس»، «حفاران

يخرجان نارا من القداحة وأعقاب السجائر من خلف الأذن»، «واحد تلو الآخر يشربان من إبريق واحد على دفقات») وحانة المشهد الثانى («ظلام برجفة الأسيتلين»). هذا التعداد يبرز فى صورة كافية الطابع المشوه بأسلوب منهجى للمكان الذى يعيش فيه ماكس إستريا، «بفكره الكلاسيكى الأعمى» و«إشارته العظيمة لتمثال قيصرى»، ساعاته الأخيرة وقد ملأه الغيظ والحياء، وأصبح غير قادر على الصراخ، التجربة التى يصوغها ماكس هكذا: «لاتينو، لم أعد قادرا على الصراخ... إنى أموت غيظا!... إننى أمضغ نبات القراص. (...) حياتنا عبارة عن دائرة مرعبة. غيظ وحياء. أكاد أموت جوعا، رغم سعادتى بأنى لم أحز فرصة حزينة فى المهزلة التراجيدية. (...) لاتينو، (...) احملنى إلى القنطرة. أدعوك للميلاد من جديد فى الحال» (المشهد الثانى، صفحة ٩٣٧- ٩٣٨).

إن العالم المتواجد فى كل واحد من هذه المراكز- الأنوية الحقيقية ذات الدلالة - اللازمة للحدث التى تمثل مشهدا من المشاهد، يبدو هكذا معرفا بنفسه وفى نفسه ذاتها، دون الحاجة إلى كلمات وسيطة للإدانة، كعالم لا يحظى بباب للخروج سوى باب الموت، إنه عالم يماهى- وليس فقط حيث لا توجد- الظلم، البلاهة، البؤس، التسلط، الخيانة، العنف، وحيث لا يسمع إلا صوت واحد يرن بأصله، إنه الصوت المأساوى»، الصوت «المحمل بالغضب المأساوى» للأم التى تحمل، فى صورة رمزية، بين ذراعيها ابنها المتوفى، «أبرئ بلا ذنب!».

إن ما اكتشفه ماكس إستريًا من جرّاء تجربته الحياتية، مع عالم يشعر فيه أيضا، بأنه يعد بمثابة جزء من مادته المشوهة، على وعى بذنبه المتأصل وببراءته التى لا تقل عنه أصالة، هو أن حالة «الدائرة الجهنمية» لهذا العالم (المشهد الثانى)، بخلفية «قعقعة لحالة إعدام بالرصاص»، لا يمكن لها أن تعكس توا من خلال منظور البطل الكلاسيكى، الأمر الذى يعنى خيانة لماهية هذا العالم حين نزوده، من الناحية الشكلية، بوقار هو منه خالٍ. اللامعقول، بعيدا عن نفى ما هو تراجيدي أو التبشير بغيبته، هو الطريقة الوحيدة المشروعة لتقديم الشهادة لما هو تراجيدى، دون أية خيانة له، وللتناقض الظاهرى. فإن الشكل الكلاسيكى للتراجيديا هو الطريقة الوحيدة المناسبة أساسا للتعبير عن كل ما هو تراجيـــدى، حيث إن مضامينه قد أصبحت فـارغة من كل معنى، من كل قيمـــة، وأصبحت مقتصرة على مرتبـــة واحدة: مرتبة الزيف.

والماهية التراجيدية لهذا الزيف يمكن أن تكون ممثلة فقط عن طريق اللجوء إلى ما هو ساخر، أى، بواسطة منظور «المرآه المقعرة»، إن موت وحياة ماكس إستريا يعدان أشد أنواع التبشير صرامة فى المسرح المعاصر لموت وحياة البطل المأساوى الجديد الذى يصبح لزاما عليه أن يرفض كل موقف تراجيدى حتى تصبح شهادته صالحة، أى، صادقة، على توافق تام مع طريقة ظهور الشأن المأساوى فى العالم الحديث، الذى يجد رمزه وشفرته فى إسبانيا المتبلورة فى مدريد التى نراها فى أضواء بوهيمية **Luces de bohemia** . ولهذا، فإننا لا نتفق مع ألفونسو ساسترى عندما يختصر معنى اللامعقول فى أنه عبارة عن «نقد ذاتى إقليمى بسيط»، ناسيا أن بايى- إنكلان قد كتب فى العشرينيات ليس لجمهور عالمى يعيش فترة ما بعد الحرب العالمية وإنما ضد جمهور إسبانى سلبى محدد المعالم. أن يصبح العالم ممثلا- عدم القدرة والكفاءة، الغيظ والحياء- عبر عالم إسبانى مصطنع وتاريخى لا يستبعد، كلية، العالم، بالتحديد العالم الذى يراه ماكس إستريا، الأعمى، فى المشهد الأول:

ماكس :

إنى أرى، وأرى جيدا!

مدام كوييّت :

لكن ماذا ترى ؟

ماكس :

أرى العالم !

وهذا التأكيد يتواصل مع تأكيد آخر يأتى فى ختام العمل:

بيكالاجارتوس:

العالم إشكالية كبيرة!

دون لاتينو:

لا معقول !

البوراتشو :

رأس موزون !

عند وجود عالم ما، أيا كانت طريقة البلورة المعينة فى التاريخ، فإن اللامعقول هو الطريقة الوحيدة للتعبير عنه، عكسه وتمثيله، دون اللجوء إلى البلاغة، التى يقف هذا الشكل الجديد منها موقف النفى المطلق. وبهذا الخصوص، هناك جملة لبايى- إنكلان فى عمله: يحيا مالكى Viva mi dueno (الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، صفحة ١٥٨٢) يمكن أن تكون دليلا على نظرية اللامعقول، هذه: «لكن الواقع يبدو دائما أقسى من البلاغة الرديئة». جملة يمكن أن نعقد بينها، حتى نضع اللامعقول فى مستوى المسرح الحالى، الذى يبرز فيه ساسترى معناه الكونى، وبين هذه العبارة الأخرى، من نفس الكتاب (الأعمال الكاملة،٢، صفحة ١٥٨٣)، والتى نرى فيها وجودا لأبطال المسرح الجدد: «أبطاله المهرجون ومهرجوه المأساويون».

ودون ما إقلال من قيمتها أو نفيها، فهى أمر لا يمكن نفيه، تلك السخرية الاجتماعية والسياسية الفظة من إسبانيا المعاصرة لبايى- إنكلان التى توجد فى أضواء بوهيمية Luces de bohemia، وهو جانب قد قتل بحثا من جانب العديد من النقاد[٦٤] ، والذى لا أرى ضرورة هنا فى الإلحاح عليه، ولكننى أود، على النقيض من ذلك، أن أبرز المعنى الذى يتضمنه هذا العالم، باعتباره عالما دراميا. والشخصيات التى تظهر فى هذا العالم الدرامى تأتى متوافقة، باستثناء، ربما، الأم، التى ألمحنا إليها آنفا والبريسو (السجين)، مع هذا البعد المزدوج من «أبطال مهرجون» و«مهرجون مأساويون»، فى الكلمة والموقف على حد سواء. الجميع يشكل كورس كبير لشخصيات فارغة، دون أن تبلغ ثرثرتهم، ضد المجتمع أم لا، حد إخفاء فراغهم التكوينى ولا حتى العامية التى يغرقون فيها حتى آذانهم والتى لا يحاولون الخروج منها، عاجزين، مثل دون لاتينودى إيسباليس، عن الاهتزاز أمام الصوت المأساوى للألم والموت. وفوق الجميع، وخاصة فوق بطل اللامعقول، يلقى القضاء بثقله، وكذلك القدر، المحقران أيضا. اللذان لايأتيان من فوق ولا من «الفيما وراء» لهذا العالم، وإنما من المركز الحيادى، الذى لا معنى له فى هذا العالم، وهى قوى لا يجدى معها لا التمرد البطولى ولا القبول البطولى. قضاء وقدر يحولان، بطريقة عامية، إلى موقف بسيط، وأمامهما ليس هناك من إمكانية إلا الاستسلام والعجز للغيظ والحياء، والتى عبر عنها الكاتب مرارا باعتبارها المشاعر الأساسية التى يحس بها البطل. وإذا ما كان بإمكان البطل الكلاسيكى أن يصارع وأن يغرب فى معركته عن معيار عظمته وكرامته، فإن البطل الجديد لا تتوافر لديه مثل هذه الإمكانية، لأنه، كيف له أن يصارع بشرف مع خطاب

الوقف بهذا الخطاب («إنه جحيم الخطوط»)، خطاب العجل أبيس، المعبود الجديد الذى يكشف عن سلطان الآلهة القديمة؟(٦٥). وحتى البطل الجديد فإنه يعانى من انتزاع كرامة وفاته نفسه: فماكس إستريا، بعد أن حُرم إمكانية أن يهب أسرته الحياة الرديئة، بعد أن أودع السجن، وصفع على وجهه، وفقد كرامته الأخلاقية حين قبل معاشا شهريا ظالما، يموت على مقربة من رجل باب بيته، يتلقى الخيانة، والإبادة والهجر من رفيقه الساخر فى نفس الوقت الذى مات فيه لتوه باعوجاج فى الفم شوّه وجهه؛ وأكثر من ذلك، فحتى موته قد تم تفسيره على أنه ناجم عن سكر بيّن، وبعد ذلك، ناله شئ من التحقير، عندما ماهى باسيليو سوليناكى بينه وبين «داء التخسب». وكما كتب جان مير Jean-Marie: «إن المأساة لا تأتى من الوجهة التى نتوقعها، حيث نبحث عنها منذ فترة دون جدوى- من طرف الأبطال والآلهة -، وإنما من أقصى الطرف المضاد، طالما أنها تأخذ أصلها الجديد فى الملهاة، وبشكل أدق فى الصورة الأكثر تبعية للملهاة، والميول المأساوية تظهر لدى الشكل الأكثر تعارضا: تأتى الفارس لتحكيها فى صورة ساخرة»(٦٦).

فى عمله دون فريوليرا ذو القرنين Los Cuernos de don Friolera يقدم الكاتب ثلاث روايات مختلفة لنفس الحدث، تتطابق كل واحدة من هذه الروايات مع وجهة نظر مختلفة. وكل رواية، بدورها، مقيدة بوجهة النظر التى يتبناها المؤلف، تتخذ شكلا نوعيا مختلفا ومعنى مختلفا كذلك. وهناك حالة من التطابق بين وجهات النظر الثلاث. تطابق يكاد يكون حرفيا، وبين تلك الطرق الثلاث لرؤية العالم... «راكعا، واقفا أو قائما فى الهواء».

الرواية الأولى هى عبارة عن هرج الغّراب فيديل Fidel ، والذى يأخذ شكل المهزلة الشعبية القصيرة لمسرح العرائس، والتى ينظر المؤلف فيها إلى شخصياته من «الهواء»، وهو يشعر بأنه أعلى منهم، متخذا منهم حجة تحقق له التسلية على حسابهم. أما الرواية الثالثة فهى رواية رومانثى الأعمى ، والتى نجد فيها موضوع المرأة الخائنة والزوج الذى يود الانتقام لشرفه الملطخ يتم النظر إليه من الوضع «راكعا»، و-كما كتب مانويل دوران- فإنه «يمثل طرحا أسطوريا بطوليا شعبيا، يتم تقديمه هنا بطابع تهكمى، للأحداث المؤسفة: فهذا هو دون فريوليرا يغسل شرفه بقتل الزوجة الخائنة، وقد تم تقليده وساما لذلك، وبعد جهاده البطولى ضد المسلمين، تم تعيينه مساعدا

الملك»[٦٧]. أما الرواية الثانية، الأكثر اتساعا وإتقانا من سابقتيها، تعد بمثابة الجسد الأوسط للعمل وهى التى تأتى متطابقة مع النظرة اللامعقولة.

يأتى الهرج وروماننثى الأعمى محددين بواسطة التعليقات النقدية التى يطلقها كل من دون مانوليتو ودون إستراڤالاريو. فيرى هذا الأخير، الذى يتبنى فلسفة جمالية كان يتمنى أن يصوغ بايى- إنكلان فلسفته على شاكلتها، إن رومانثى الأعمى وروايته الأدبية للأحداث، التى تزيف الواقع محولة إياه إلى أساطير، عن طريق تطبيق بعض القواعد المثالية المطروقة، هو عبارة عن طريقة دنيئة وغير ملائمة للتعبير عن الواقع. من هذا الواقع «فقط يمكن أن يعيدنا ثانية عرائس العراب فيديل». والـ bululú يستأهل الموافقة الكلية من دون استراڤالاريو، الذى يتبنى فلسفة تكمن «فى تجاوز الألم والضحك» لا شئ إنسانى فى مهزلة العرائس، حيث يأتى الحدث فى مجمله عبارة عن سخرية». الزنا، الانتقام، الشرف، موت الزانية والبعث لها حين تسمع رنين العملة... إن رواية الهرج تأتى بمثابة تصحيح لرواية رومانثى الأعمى. ولكن الكتاب يأتى بهاتين الروايتين متعارضتين مع الرواية الرئيسية، رواية اللامعقول فى اثنى عشر مشهدا. الرواية التى لا يعلم عنها شيئا لا دون مانوليتو ولا دون إستراڤالاريو، وبالتالى، لم يعد بمقدورهم تكوين رأى نقدى عنها. لا يدريان عنها شيئا لأنها، بالضبط ، تمثل الرواية الجديدة، التى اخترعها رامون ماريا ديل بايى- إنكلان، متساويا فى البعد عن المهزلة الشعبية والميلودراما الأدبية. هذه الرواية الجديدة لم تعد تبقى لا فى الأشياء الساخرة الخبيثة والتى تخرج مهزلة العرائس عن الإطار الأسطورى ولا حتى فى engolamiento والتفخيم المزيف الذى ينزل بالميلودراما الأدبية التقليدية إلى مجال الأسطورة. «بهذه الثلاثية - كتب مانويل دوران- من المهزلة - اللامعقول- التقليد الساخر، حصل بايى- إنكلان، فيما نرى، على نتيجتين ذواتى أهمية معتبرة. النتيجة الأولى تكمن فى القدرة على إبراز وصياغة أسلوب اللامعقول كما هو (...). والثانية عبارة عن إبراز الدور الرمزى والأيديولوچى والكونى، إذا ما أحببنا، للواقع الموصوف فى اللامعقول الذى يحكى النكبات الزوجية التى تعرض لها دون فريوليرا. ونرى أن هاتين النتيجتين هما نتاج للتباين الحاصل بين الروايات الثلاث المختلفة التى يقدمها لنا المؤلف، واحدة تلو الأخرى» (المقال المذكور، صفحة ٢٨). ثم يضيف بعد ذلك بعدة أسطر: «ولكن اللامعقول قد ترجم هذا الواقع الإسبانى بطريقة تبدو، لأول نظرة، لجمهور ليس معدا، غير واقعية بدرجة كبيرة، خيالية بقدر زائد حتى يمكن له أن يأخذها مأخذ الجد.

وحتى يكتسب الشكل الجديد كل دقته، وحتى يفهم القارئ، على الرغم من التشوهات، بأنه كان في حضرة صورة حقيقية، كان من الضروري وضع هذا الشكل في مواجهة أشكال أدبية واضحة، لا تكون أضعف منه في الناحية الأسلوبية فحسب، وإنما أكثر تحللا من كل اتصال بالواقع : أن نحيطه بالعرائس والتقليد الساخر».

ومكان هذه العرائس المناوئة للتراجيديا، المنتزعة من وضعها الإنساني من كثرة السخرية منها، والنظر إليها من «أعلى»، في نظرة تغريبية كلية ومطلقة، وإلى العرائس البطولية، المنتزعة أيضا من وضعها الإنساني من كثرة غمرها في الوسط الأسطوري، الذي ينظر إليها من جانب «سفلي»- في صورة تهكمية هنا- بنظرة لا تقل في تغريبها الكلي والمطلق، يضع بايي- إنكلان، على تباين مع منظور العراب فيديل ومتقاطره أعمى الرومانتي، نظرة متقدمة حيث ينصهر فيها ما هو ساخر وما هو تراجيدي في هذه «الدمية المأساوية» التي تتمثل- تبعا لما يورده المؤلف في النص الثاني- في دون فريوليرا وفي هذه التراجيديا التي يطلق عليها «تراجيديا الدمى» التي تتمثل - طبقا لما يورده المؤلف مرة أخرى- في هذا اللامعقول. هذا شئ حكيم، فيما نرى، لأن ما هو ساخر وما هو تراجيدي للواقع الذي نحاول أن نعكسه يمكن أن يتم فقط، حتى لا نخون أيا من هذين البعدين، عن طريق التركيبة الدياليكتية للمهزلة والتراجيديا، التي هي، في حقيقتها، تمثل اللامعقول. إن بايي- إنكلان لا يأخذ الواقع فقط مشوهًا ، وإنما يتناول أيضا المعنى المأساوي لهذا التشويه الكوني.

يبدأ اللامعقول بحوار ذاتي للملازم دون باسكوال أستيتي[٦٨] (دون فريوليرا) على أثر رسالة من مجهول يحيطه فيها علما بخيانة زوجته، دونيالوريتا. هذا الحوار يعد، في زيغ، تقليدا ساخرا للحوارات الذاتية للأعمال التراجيدية التي كتبها كالديرون عن الشرق، والتي عبر فيها البطل عن الانقسام الداخلي للضمير[٦٩]. ودون فريوليرا يبرهن على المواجهة الحاصلة بين طبيعتيه، المهنية والانسانية البسيطة. كرجل عسكري، وباسم قانون المهنة، عليه أن يقتل: «في سلاح مكافحة التهريب لا يوجد أزواج مغفلون!». كشخص متفرد ويحمل درجة خاصة، يشعر ببؤسه وعجزه لكي يؤدي الدور الاجتماعي الذي يفرضه عليه سلاح مكافحة التهريب من خارجه: «أعترف بأنني رجل منقاد، إلى أين أذهب بهذا السن الذي بلغته، سن الثالثة والخمسين عاما المتهرئة؟! حياة ممزقة . أي أن دون فريوليرا يبدو في صورة رجل بائس يجب عليه القيام بدور

البطل، طبقا لمتطلبات المجتمع: «الناس لا يرضون بهذا (بانفصال مشرّف). إن مبدأ الشرف يحتم القتل. ايم !أبام! أبوم!... والعالم لن يمل أبدا رؤية العرائس وسوف يشكر العرض المسرحى.» العالم يتمثل، أساسا، فى دونياتاديا، كاتبة الرسالة المجهولة، الساحرة التقية، والملازمين روبيروسا وكاردونا، المتحدثين الرسميين لقانون الشرف العسكرى، ولهما من الكرامة والحيوانية المتأصلة كما يظهرهما الكاتب فى المشهد الثامن. هذا هو العالم، المناهض لكل القيم، الذى أصبح من الضرورى إرضاؤه من قبل دون فريوليرا.

وعلى جانب آخر. نجد دونيالوريتا، الزوجة الخائنة وباتشيكين، الرجل الذى هتك عرضها، «يبلغ من العمر أربعين عاما، أعرج وكبير الأنف»، يعمل حلاقا ويعزف على الجيتار، أكثر من كونهما مذنبين، هما ضحيتين لعدم الأصالة. وكذلة فإنهما يمثلان، طبقا لنماذج وقوالب مفروضة، دوريهما. فى المشاهد التى تجمع بين الزوج وزوجته وهاتك العرض والمغرر بها . يوضح الكاتب اللامعقولية الأصلية والمطلقة لحيوات تتخذ لنفسها، بعد تفريغها من مضمونها الذاتى الشخصى، قناعا صارما من التقاليد المرعية والمبادئ المزيفة. والبعد الساخر للوجود الإنسانى يحمل مضمونًا ومغزى مأساويين عندما يقوم دون فريوليرا، معتقدا أنه يقتل زوجته، بقتل ابنته. وبهذا الخصوص يعلق ثاآرياس Zahareas وجيسبى Gillespie : «يضع مؤلف فريوليرا على خشبة المسرح شعار البطل أمام خلفية لعالم قابل للتصرف لذلك العالم «المفسر» للإنسانية والتراجيديا. مكان مشترك داخل التراث التراجيدى حيث إن الرأى الخاطئ يقلب نظام الأشياء، فى الوقت الذى تتحول فيه الثقة إلى شك والحب إلى بغضاء. الرأى الخاطئ بإمكانه أيضا أن يؤدى إلى اللبس، واللبس إلى الهذيان والابتذال. هناك حد رقيق جدا بين الحدث التراجيدى والحدث الهزلى»(٧٠). هذا الحد الرقيق يمثل – فى نظرى – المحور النخاعى للامعقول. ولهذا أمكن لبوير وباييخو Buero Vallejo أن يكتب: «فى يوم الكرنفال الوارف، يوم الثلاثاء، الذى يأتى ليمثل مجموعة اللامعقول عند بايى- إنكلان، نجد الأقنعة المشوهة تتساقط على الدوام وتتكشف لنا أوجه إخوة لنا يبكون (المقال المذكور، صفحة١٣٩). ومن هنا يأتى هذا التوتر الخاص الذى يثيره عرض الإنسان وعالمه المقدم عبر اللامعقول فى المتفرج، مؤسسا داخله «الغيظ» و«الحياء» والحاجة إلى اجتياز(٧١) العجز، بعيداً عن كل تشاؤم وكل تفاؤل مطلقين، لأن هذه الدمى التراجيدية ومأساة الدمى هذه، حتى نقول بكلمات دوميناتش Domenach «إنه يتحدث عنا، بعيدا

عن الأفكار التى لدينا عن أنفسنا وعن مجتمعنا، ناسجا الخيوط الأولى عن أسطورة دون أن يذكر شيئا عن مستقبلنا (العمل المذكور، ص٢٥٩)» الشرف المقدم فى دون فريوليرا ذى القرنين، والمقدم فى مدريد الأضواء البوهيمية، لا يستنفذان، فى قليل أو كثير، معناه فى الواقع التاريخى الاسبانى، وإنما هما علامتان على واقع أكثر عالمية: واقع القرن العشرين(٧١) .

فى نفس العام الذى نشر فيه، بعنوان زى المتوفى El terno del difunto، اللامعقول للعمل ملابس المتوفى Las galas del difunto قامت المجموعة المسرحية الصغيرة للأخوين باروخا- «الشحرور الأبيض El Mirlo Blanco» - فى مقرها بمدريد بتمثيل «تقليد ساخر لعمل بعنوان دون خوان للكاتب ثوريّا Don Juan de Zorrilla، والذى مثل فيه بايى- إنكلان دور دونيا بريخيدا»(٧٢). فى نوفمبر عام ١٩٣٥- يروى لنا جارثيا سابل García Sabell-، «نشر أورتيجا إى جاسيت فى «الشمس» منشورا كبيرا عن دون خوان للكاتب ثوريا. ورد فيه ما يلى: «إن دون خوان تينوريو Don Juan Tenorio ينتمى إلى جنس أدبى يخلو من اسم أوسمة حتى أتى بايى- إنكلان، بعبقرية، فأمده بهما، حيث أطلق عليه اسم اللامعقول. واختراع هذا الاسم والفكرة التى يعبر عنها يمكن أن يتخذ كمثال استثنائى لبيان حقيقة ما يمكن أن يطلق عليه فهم الأدب.» عندما أتيت لزيارة دون رامون كان قد وضع الجريدة فوق سريره». أخذت الجريدة وبدأت أقرأ المنشور: «- ما رأيك فى دون رامون؟»، قلت له حين فرغت من قراءته. «- إنه طيب، إنه جيد جدا»، رد. وما أضاف شيئا أكثر. كانت عيناه ساطعتين فى فرحة مطلقة. كان قد امتلأ بهجة»(٧٣).

كان أورتيجا إى جاسيت Ortega y Gasset، بنظره الثاقب، أول من أشار إلى العلاقة بين هذا اللامعقول عند بايى- إنكلان وبين دون خوان تينوريو دى ثوريّا. وبعد ذلك بسنوات عديدة، ١٩٥٩، نشر أبايى أرثى Avalle Arce مقاله «لا معقولية دون خوان تينوريو»(٧٤)، والذى أبان فيه عن الخطوط المتوازية - فى الشخصيات والمواقف وحتى فى الكلمة- بين الدراما الشعبية عند ثوريّا ولا معقوليتها الواردة فى بايى- إنكلان.

إن بايى- إنكلان لا يقوم فقط بصبغ أسطورة دون خوان باللاعقلانية، بداية من أشهر أشكاله الإسبانية شعبية، وإنما تطول هذه الصبغة القاعدة نفسها التى تقوم عليها هذه الأسطورة. لأن الأمر الحاسم، فيما يتعلق بمعناه فى ملابس المتوفى

Las galas del difunto، ليس فقط تحقير دون خوان تينوريو فى خوانيتــو بنيتوليرا Juanito Ventolera، أو تحقير دونيا إنيس فى لادايفا La Daifa، إلخ.، أو تحقير الدير والأم القائمة على رئاسته فى الماخور والأم ثيلستينا، وإنما هو تحقير للساحة التاريخية التى كان يرفع عليها دون خوان،متعالية على كل قاعدة ومعيار، قامته كساخر. والعالم الذى سخر منه دون خوان- وليس النساء فقط- كان عالما يعمل فى إطار نظام قيمى لم يكن محلا للدعوى، ولكن على النقيض تماما. وبالتحديد، لأنه كان يعمل إلى خلق القاعدة والنمط المقبول، كان دون خوان يمثل دور المتمرد، الشخصية «غير النمطية»، الأمير المرعب، لكن لم يكن على الإطلاق قاهره ولا حتى ضحيته. على العكس، ففى اللامعقول الذى كتبه بايى إنكلان، مثلما يحدث فى كل تناولاته اللامعقولة، نجد أن ما يكون هدفا للتحقير، للتعرى، والأبعاد دائرة الأسطورة إنما هو هذا العالم، عالم غير أدبى ولا مصبوغا بالصبغة الأدبية، وإنما هو عالم مجرد، واقعى، متماهٍ أو قابل للتماهى من الناحية التاريخية. ولهذا، فإن الشخصية الرئيسية، خوانيتــو بنيتوليرا ولا دايفا، لا يمكن اعتبارهما بطلين محقرين يتخطيان أو يخرجان عن القاعدة الخاصة بالسلوك الاجتماعى والأخلاقى لعالمه هو، وإنما هما ضحيتيان لهذا العالم، مقيدتيان عن طريقه وبه أيضا تحولتا إلى كم محطم. وبنفس درجة الأهمية التى تحظى بها لا معقولية دون خــوان، أى لا معقــولية الأدب ، تأتى لا معقولية الواقــع التاريخى، وهذه وليست تلك هى من يمنح هذا وكل واحد من لا معقوليات بايى- إنكلان أسمى معانيه المتأصلة، حيث إن النموذج الأدبى اللامعقولى يتلقى معناه الدقيق من الواقع الذى يعمل الكاتب على إعادته إلى حيز الوجود. فى تقديم هذا الواقع يكمن الأساس الأكثر واقعية للهرم الذى يتنباه بايى- إنكلان.

أما عمله بنت القبطان La hija del Capitán فلا تعد آخر الأعمال اللامعقولة فقط، وإنما هى أيضا آخر الأعمال المسرحية لبايى- إنكلان، والتى نشرها فى المجموعة الشعبية من القصة الشهرية La Novela mensual فى عام ١٩٢٧. وقد قامت الإدارة العامة للأمن بمنع تداول العمل وصادرت الطبعة ثم قدمت لعملها هذا الأسباب التالية: «الادارة العامة للأمن، إذ تضطلع بتأدية الأوامر الصادرة إليها من الحكومة، أصدرت الحجز على كتيب ينتوى أن يصبح رواية، يحمل عنوان بنت القبطان، يصف مؤلفه هذه الطبعة بأنها عبارة عن اللامعقول، والذى نجد فى كل سطر منه جرحا للذوق السليم وتعمد سب طبقات محترمة عن طريق الأسطورة اللامعقولة. لو كان بالإمكان أن

يخرج للنور الجماهيرى مجرد جزء من الكتيب المذكور لأصبح هذا كافيا لإظهار أن القرار الحكومى لم يكن يعتمد على معيار وثيق أو غير متسامح وحقا بصفة استثنائية فى منع تداول تلك المعايير التى يمكن لها فقط أن تبلغ نتيجة مفادها الحط من الذوق، مخففا العادات الطيبة»[٧٥]. وهكذا، باسم الذوق السليم، «باسم العادات الطيبة للطبقات «المحترمة»، لن ترى. بنت القبطان النور حتى عام ١٩٣٠.

«إن هذا العمل - كتب جونثاليث لوبيث González López (العمل المذكور، صفحة ٢٥٨)- عبارة عن إدانة عنيفة، ساخرة، لا معقولة للديكتاتورية العسكرية الإسبانية، التى كانت فى تلك الأثناء تمثل واقعا مأساويا ملموسا فى الحياة السياسية لأسبانيا، و يتماهى مع إحدى الجرائم المثيرة للاشمئزاز بصورة كبيرة فى تاريخ مدريد، والتى كانت ما تزال حية فى ذاكرة أهالى مدريد وعامة إسبانيا.»

وبالنسبة لـرافائيل كونتى Rafael Conte يعد هذا العمـل بمثـابة «سخرية لا معقوله من حركات الانقلاب»[٧٦].

ورغم أن الإحداثات التاريخية لبنت القبطان هى نفسها إحداثيات إسبانيا فى عهد الديكتاتورية التى تزعمها الجنرال بريمو دى ريبيرا Primo de Rivera، من حيث يخرج بايى- إنكلان المادة الخالصة التى تلزم لبناء أسطورة لا معقوليته، إلا أننى أرى، مع هذا، أن مدلول العالم الدرامى الذى أنشئ بداية من هذه المواد التاريخية يتجاوز بإسهاب الديكتاتورية نفسها أو حركات الانقلاب العسكرية، وكذلك، فإنها تتجاوز أية ديكتاتورية كنموذج برجماتى لثورة إسبانية يتم تنفيذها من القيادة العليا، دون أن تأخذ فى الحسبان- كما يقول الجنرال (المشهد السادس)- الجنود والشعب.

إن الحدث الذى يحدد الانقلاب العسكرى، أى، امتلاك السلطة، بإسقاط الحكومة القابضة على زمام الأمور، هو اغتيال، سواء عن طريق الخطأ أو لأسباب خاصة، رجل من رجال الحكومة المقربين، البويودى كارتاخينا El Pollo de Cartagena «عجوز متأنق»، عاشق سينى Sini، التى تعشق، بدورها، الجنرال، كل هذا بتصريح من والدها، القبطان. وحتى يمكن تفادى الفضيحة، يقرر الجنرال، باسم شرف «الأسرة العسكرية» وباسم إنقاذ الوطن، أن يستولى على السلطة. بين موت البويودى كارتاخينا والاستيلاء على السلطة لا توجد أية علاقة منطقية. هذا الموت، مع هذا، حرّك ليس فقط القوات العسكرية، وإنما الصحافة وكل القوى الحيّة للأمة، المتمثلة فى

مجموعة البرجوازيين لمحفل الفنون الجميلة والباتوكو Batuco، الذى يعد نموذجا لعالم الأعمال المنظمة بأسلوب جيد، والذى يمتلك، مكتبا طيب الإعداد، به خط للهاتف وآلة ناسخة» (المشهد الرابع). وهنا قام الجنرال، الممثل «للأنوية المهنية داخل الميلشيا»، والذى أبرز الكاتب عدم أهليته الشخصية عبر الحوار والموقف مع سينى Sini، بإخفاء دوافعه الحقيقية تحت سفسطة قائلة بإنقاذ البلاد وحب المؤسسات (الوطن والدين والملكية). أما طبقة البرجوازية بمحفل الفنون الجميلة فإنهم يعنون بتفسيراتهم التافهة عدم المسئولية والاستهتار من جانب مجتمع بأكمله لا يؤمن بشئ كما أنه غير قادر على القيام بعمل متناسق قط. وأما الباتوكو Batuco، ممثل عالم رجال الأعمال، الذى تجمع بينه وبين دون الفريد وتوليدانو، مدير جريدة الكونستيتوثيونال El Constitucional، علاقة ما، يجعلنا نرى ارتباط رجال المال والصحافة وكبار موظفى الحكومة برباط مشترك. فليست العدالة، ولا الحرية، ولا الجمهور هى الأمور التى تحرك هؤلاء المسئولين عن الاستيلاء على السلطة، وإنما البحث عن إشباع الأغراض الأهداف الشخصية، القذرة والشنيعة. وحين يتم الاستيلاء على السلطة يصفق له كل القوى المتميزة فى البلاد، القوى التى تتمثل فى «تلك الطبقات المحترمة» التى أشارت إليها المذكرة شبه الرسمية الصادرة عن الإدارة العامة للأمن، والتى يرمز إليها بدونيا سيمبلثيا «مندوبة النادى النسائى، رئيسة سيدات سان بيثتى وسيدات الصليب الأحمر»، الخ ويبارك تلك الحركة فخامة الأسقف، ويعززها «ملك إسبانيا الكاثوليكى».
إذا ما كان صحيحا، كما يكتب جيريرو ثامورا، حين تحدث عن هذا اللامعقول، بأن «سخريته لا تنال إلا من الوطنية التى تتحول إلى الأفراط فى حب الوطن، من الكلمات المطاطة التى تطلق فتصم، البذاءة التى تنوى أن تكون أمرا مجيدا، من كل صناعة للأصنام الطينية، الاغراء الجماعى بكل طبل أجوف، من استبدال الحواس بالزى والجزاء الداخلى بالزينة الخارجية، من كل تلك الأشياء التى تكتسب من الطبل الإيقاعى، للشئون العسكرية، والخطابية والبنائية، ولكنها تعجز عن أن تبعث فى داخل المرء عاطفة أو رأيا حقيقيًا قط» (العمل المذكور صفة ٢٠١) فكل هذا لا يشكل أكثر من جانب خارجى وآنى من معناه- أحد الجوانب- ولكن على مستوى أعمق، فإن هذا اللامعقول ينزع القناع عن كل استيلاء على السلطة من جانب أى مجتمع حديث- وليراجع القارئ تجاربه وخبراته عن التاريخ العالمى الحديث- كاشفا تماما ميكانيكيته الداخلية العكرة ومحاولا، عن طريق السخرية، إخراجها من الحقل الأسطورى. إن الجملة الأخيرة الصادرة عن بنت القبطان يمكن أن تكون- وهى تغير جثمان دون

خوسيليتو (البويودى كارتاخينا) بأى جثمان آخر، حقيقيا أم استعاريا،- صادرة أيضا عن أية «ضحية بريئة» في مجتمعنا: «دون خوسيليتو حياتى، سأصلى عليك من قلبى لروحك ! إذ لم تقم حضرتك بقتلها لقتلها الوطن الأم! سوف أموت من الضحك!»

«أعمال دينية لمسارح الظل» وأخرى «ميلودرامية لمسرح العرائس» :

داخل ما أسميناه مجموعة اللامعقول، كتب بايى- إنكلان، بالإضافة إلى اللامعقوليات الأربعة، أربعة أعمال أخرى نشرها عام ١٩٢٧ في مجلد واحد فقط، مع المسحور El embrajedo، وذلك بعنوان: لوحة الشُح Retablo de La Avaricia الشبق La Lujvia، الموت La Muerte. وقد أطلق على اثنين من هذه الأعمال- القصيرة جميعها- «أعمال لمسارح الظل» (الرباط Ligazon، ١٩٢٦) والتضحية Sacrificio ١٩٢٧)؛ بينما أطلق على العملين الأخيرين «أعمال ميلودرامية لمسرح العرائس» (الوردة الورقية، ١٩٢٤، ورأس المعمدان La Cabeza del Bautista، ١٩٢٤).

إذا ما كان مكان الحدث في الأعمال اللامعقولة يتمثل، بصفة أساسية، في المدينة وينتمى أشخاصها إلى المجتمع المدنى، ففى الأعمال الأربعة الجديدة التى تكون اللوحة Retablo يعود الكاتب ليطور الحدث في المكان المسرحى الخاص بالمجموعة الأسطورية، التى تحظى بوجود قوى كونية بكل ما تحمل من قدرة تدميرية خبيثة، وبكل ما تحمل من لا عقلانية عميقة، تعود للظهور لتحكم كالقدر الأعمى الوجود الإنسانى. ولكن في هذه المرة نجد الإطار الموضوعى للمجموعة الأسطورية يظهر منصهرا مع عرائس مجموعة المهزلة القصيرة «الفارس» ومكونا من التقنية المعتمدة على الحذف وتشويه اللامعقول. والكاتب يطرح اللاعقلانية، بالمرة، عبر الثلاث قوى الكبرى للمجموعة الأسطورية- الشح، الشبق، الموت-، وشخصيات مجموعة المهزلة القصيرة «الفارس». إن ما تغير هنا ليس هو النظر للواقع، وإنما الواقع المنظور، والذى لم يعد هنا العالم الخاص بذلك العالم الاجتماعى لتلك التى أطلق عليها بايى- إنكلان اللامعقولات. وبالنسبة «للعملين الدينيين لمسرح الظل» والآخرين «الميلودراميين لمسرح العرائس»، فتدخل أيضا، باعتبار نوعية الرؤية التى تنطوى عليها وتقنيتها، في مجال الأعمال اللامعقولة، ولا خلاف بينها وبين تلك إلا في المحتوى الموضوعى. وبدل أن نفكر، مثلما يفعل جونثاليث لوبيث، في أن هذه الأعمال الأربعة تكوّن أشكالا درامية مختلفة من

اللامعقول، نعتقد، على العكس، أنها تمثل أشكالا مسرحية جديدة للامعقول وأن مثل هذه التسمية النوعية لا تعد صالحة فقط للأعمال التى حددها مؤلفها فى إطار تلك التسمية(٧٧). إذا كان الجانب المتعلق بالواقع المعالج دراميا فى «العملين «الدينيين» والعملين الآخرين «الميلودراميين» يختلف عنه فى اللامعقوليات الأربعة، فإن وجهة النظر التى ينظر من خلالها والتقنية التى يتم بها المعالجة الدرامية لذلك الواقع هما، أساسا، أمر واحد. إن الجنس الدرامى لا يتشكل بمضمونه ولا بتقنيته، وإنما- طبقا لما أشار إليه أورتيجا Ortega بالنسبة للأجناس الأدبية - بوجهة النظر التى تحدد ماهيته وبشكله حين يفهم هذا الشكل باعتباره بنية ذات معنى.

«الرابطة Ligazon- كتب جيريرو ثامورا- قد تم حسابها جيدا وبكل دقة حتى يمكن الاستفادة من الأضواء والظلال. يتم تزويد الأبواب والنوافذ بالأطر اللازمة، تتلألأ النجوم، ويشذب القمر استدارته الباردة». فى ليلة تمتلئ نورا وظلالا تقوم الفتاة بكسر حصار الشح والشبق فتغرس المقص فى صدر الرجل الشبق، والذى لا نرى منه سوى اللفافة التى تتسلل عبر فتحة الباب والدمية وقد غرس المقص فى الصدر فتدلت أياد أربع عبر النافذة.

أما انتهاك الأماكن المقدسة Sacrilegio- «فهو عبارة عن فصل يجتمع فيه اللصوص. نقاش أصم يضيئ شظية تؤدى إلى شغب أسود وأحمر»، فى فتحة أحد الكهوف - يتركز العمل فى دائرة الاعتراف الذى يؤديه أحد قطاع الطرق المحكوم عليه بالموت أمام لص آخر يتخفى فى زى راهب. فى اعتراف سوردودى لاتيرانا- سلسلة مرعبة من الجرائم وحالات الشبق- نجد أن القناع المأساوى للقدر يتواجد باعتباره أصلا لحياة إنسانية فظيعة، والتى تنتهى فجأة بطلقة من قبل قائد اللصوص حتى لا تكسب الرحمة قلب المحكمة المرتجلة.

والشخصيات الجليقية فى الرابطة Ligazon ولصوص سيرا مورنيا فى انتهاك الأماكن المقدسة Sacrilegio على حد سواء تصبح هدفا للامعقولية فى لغتها وفى طريقة ظهورها على خشبة المسرح، كما يُدلِّل على ذلك عبر النص الثانى(٧٨). وبايى- إنكلان، حين يعود ثانية إلى المكان الذى يشهد تطور أحداث المجموعة الأسطورية، جاليثيا، يُخضع المادة الدرامية للإجراء العكسى: إخراجها من الإطار الأسطورى. وبنفس الطريقة فإن اللصوص الاثنى عشر فى كوميديا الحلم Comedia de ensueno،

«بوجوههم العابسة» وحدقات أعينهم التي كانت تلمع في بياض العيون بفظاعة غريبة» (صفحة ١٣١٤)، هم الآن يمثلون «عجلة لاكرونيا بإقليم جاليثيا» (صفحة ٨٨٢)، «سلسلة المكارين»، (صفحة ٨٨٨) والقبطان، الذى «غشيت وجهه غمامة حزينة» وجرت «على خديه المخيفين دمعتان» (صفحة ١٣١٥)، يلقى الآن «بربعة القامة على وجهه» ثم يطلق النار على الصوردو دى تريانا Sordo de Triana، الذى يثنى رأسه فوق كتفه» (ص٨٩٠).

فى عملية «ميلودراما لمسرح العرائس» يكمل بايى إنكلان عملية لا معقولية الواقع التى بدأها بوعى تام فى عام ١٩٢٠. وإلى لا عقلانية الواقع البطولى، وأساطير الشرف والوطنية، للملكية وشخصية دون خوان يضيف الآن لا عقلانية عالم الميلودراما وخشبة مسرح عرائس المهزلة القصيرة (الفارس)، رابطا، بشكل متكامل، المجموعات الثلاث التى تمت دراستها.

النظرة العاطفية للواقع وتحديده العكر المثير للشجون، بواسطة لغة متأصلة من الناحية البلاغية، يمثلان خصوصية للميلودراما، ويمدان بايى إنكلان بالعناصر الأساسية التى، بمجرد وجودها مجموعة فى إحداثيات اللامعقول، تستعيد، فى تناقش ظاهرى، ميزتها وقدرتها على أن تعكس بأصالة ما يكمن من لا معقول وتراجيدى بالمرء فى الوضع الإنسانى. أو، بدقة أكثر، كيف أن اللامعقوليات والأشياء التراجيدية تظهر مصهورة وغير منفصلة فى حياة الإنسان. فى الوردة الورقية La rosa de Papel، خولييى، فى حالة سكر بيِّن، يحاول أن ينتهك حرمة جثمان زوجته، فنراه فى عناق معها وسط اللهب. «الوردة الورقيـــة» تحترق فتتحول إلى «وردة نـارية» فى رأس المعمدان La Cabeza del Bautista، لابيبونا، التى شاركت فى اغتيال الخاندالو El Jandalo، يقبل بجنون الفم الذى يشعر ببرودته فوق فيه، وقد أصابه حر الحياة والرغبة. هذا الجمع العنيف والقاسى بين الشغف والموت فى كلا العملين يبرز من الناحية الدرامية هذا التزاوج بين اللامعقول والتراجيديا الأمر الذى يعد بمثابة تبشير دائم للامعقول الذى تبناه بايى- إنكلان، نظرة لعالم فيه «اجتياز الألم والضحك» يبدو، فى النهاية، كشرط لازم حتى تتوافر الإمكانية كى ننظر ونتفقد الإنسان.

ولنختتم كلامنا ببضع كلمات قال بايى- إنكلان نفسه فى عمله: كلمـــات إلهية Divinas Palabras (ص ٧٢٦٠) :

«الآلهة لا تنظر أفعالنا: لأنها تدير لنا ظهورها».

ثالثا – خاثينتو جراو Jacinto Grau (١٨٧٧-١٩٥٨) أو المخالفة :

فيما يتعلق بالأعمال الدرامية لخاثينتو جراو Jacinto Grau التى بدأت فى السنوات الأولى من القرن العشرين وأقفلت عام ١٩٥٨، نفس العام الذى شهد وفاته، بالإمكان أن نضعها تحت دائرة المخالفة. التى دأب الكاتب ممارستها على مدى خمسين عاما، وخاصة فى المقدمات التى تأتى مصاحبة للطبعات المتعاقبة لمسرحه. فى كل تلك المقدمات ينقد المسرح الإسبانى الذى تواكب وجوده زمنيا معه، حيث أشار فيه إلى عدم الأصالة والقلق، إلى طابعه التجارى أو الصناعى، ابتذاله وغيبة الجماليات عنه؛ يوجه نقدا لرجال المال من أصحاب شركات التمثيل، للممثلين وكذلك النقاد، وقد تعمد دائما أن يبرهن على ما يحتفظ به من خصوصيات نشأته وعدم الاكتراث. وفى نفس الوقت، يطرح فى هذه المقدمات بعض المبادئ لفلسفته الجمالية المسرحية، هذا بالإضافة إلى رأيه السامى- بأسلوب مباشر يقل ويكثر فى بعض الأحيان- الذى يبديه حول مسرحه. وأحيانا يتخطى النقد حدود الظاهرة المسرحية ذاتها كى يبلغ نفس الفترة التاريخية التى عاش فيها. ومما لا شك فيه أن خاثينتو جراو قد أبدى دائما فى نقده نوعا من الاستياء بسبب العناية والاهتمام القليلين بإنتاجه الدرامى داخل الأوساط المسرحية الأسبانية. فمسرحه، بوجه عام، كان معروفا بين قلة من الإسبان، وفى هذا يتحمل جزءاً من المسئولية النقد الأدبى الذى اقتصر على تكرار، بإخلاص لا يتزحزح لما هو مطروق، ثلاثة مبادئ نقدية. وحول هذه اللامعرفة بمسرح الكاتب تحدث منذ فترة وجيزة لائين إنترالجو Laín Entralgo(٧٩). وحديثا بدأت حركة مراجعة نقدية لمسرح جراو(٨٠).

«هناك تشكيلة موضوعية، ووجهات نظر دقيقة، تقنيات وأساليب يمكن أن يدركها بسهولة من- إذا وقع هذا- يمد يده ليلملمها من بين ثنايا مجموع إنتاجى المسرحى، كتب جراو فى أولى خاطرتيه اللتين تتصدران مهزلته طابارين Tabarín(٨١). هذا التأكيد من جانب المؤلف يعد أمرا يسهل التثبت منه فى الفترة الأولى من إنتاجه، التى تبلغ مداها فى عام ١٩٢١ بكتابته لعمله: سيد بجماليون El Senor de Pigmalion، حيث بدأ الكاتب بتجربة أشكال درامية عديدة وموضوعات مختلفة؛ ولكن الأمر يصبح التثبت منه على درجة أقل فى سلسلة الأعمال التى كتبت فيما بعد، والتى نجد فيها أن الشكل المستخدم بصفة عامة إنما هو المهزلة القصيرة «الفارس»، والمبنية على أساس من تقنية «الأوقات monentos» التى تبعثها الدراما التعبيرية الألمانية، والتى لا يوجد بها أكثر من موضوع واحد، كما سنرى(٨٢).

١ - من التراجيديا إلى «الفارس» (١٩٠٥-١٩٢١) :

بدأ خاثينتوجراو مسرحه عاقدا العزم على تجاوز الكتابة المسرحية الطبيعية، وثيقة الصلة بما هو آنى وما هو يومى، عن طريق إصلاح التراجيديا، «وهو يحلم بأن يأخذ بيد العلاقات المثالية للمسرح والحياة العامة بعض الشئ، مثلما كان الوضع فى أثينا القديمة»، طبقا لما كتبه فى تذييل للطبعة الأولى لعمله : الكونت آلاركوس El Conde Alarcos :

> إن التراجيديا، فى معناها الديونيسى العظيم، فى احتدامها الباكوسى الكبير، لا تعيش فى العالم من جرّاء أحداثها المفجعة، ولكن بما تملكه من حرية، من تأمل رائع، عارضا خارجنا الألم الإنسانى، مجتازا إياه بالمعرفة، ناظرا إياه فى جمال، مقدما النفس الهادئة على القدر الذى يعادينا ويقسو علينا بشدة. إن الميلاد هو بداية كل مأساة، وحين يصبح المرء بطلا فكل ألم يأتى مصحوبا بالسعادة(٨٣).

فى أول عمل تراجيدى له، بين اللهب Entre Las llamas، يزاوج الكاتب بين التحليل النفسى للدراما الطبيعية ولين العناصر المأخوذة من التراجيديا الكلاسيكية (قانون الوحدات الثلاث، روح النبوءة للهواتف الإلهية، نمط العرافة Casandra، والتى تتجسد هنا فى صورة عجوز مجنونة تؤدى دور الخادمة) ومن التراجيديا الرومانتيكية (العاطفة الرهيبة والمطلقة، القدر الموضوع سابقا). إن وجود هذه العناصر متعددة المصدر، والتى لم ينجح الكاتب فى صهرها أو فى أن يجعل منها كلا واحدا داخل وحدة درامية عالية وقيمة، يعطى للعمل هذا طابعا لا يمكن تفاديه من التجريب المسرحى والذى فيه يبدو أن مستوى التنفيذ لا يتوافق تماما مع مستوى النية الخلاقة. فها هو البطل، فلورينثيو، يبدو لنا منغلقا على نفسه، لا يظهر من مكنون نفسه إلا فى الحوار الذاتى، يتعذب من جراء ألم تحمله لجسد مشوه، فى الوقت الذى يشعر فيه بأنه أعلى، بما يتحلى به من روح، من كل المحيطين به، الذين يغمضون أعينهم «عن كل ما لم يكن مبتذلا وروتينيا». وعلى كل، فهذا البطل التراجيدى هو محترف للألم، الذى يصب فيه عظمته وحتى ميوله، فى مواجهة العالم الدارج الذى يكمن فى «الرتابة،

والمياومة، والخطب الدينية الوعظية، الواجب، المنهج». تكمن معرفته وحكمته في عمله بأن الحياة قرين الألم. وهذا النوع من الحكمة هو ما يجعله يشعر بالوحدة، وبأنه يختلف عن غيره، وبالطبع، بتمرده ، تمرد لا يخفى استياءه، داخل عالم برجوازى محكوم بثقافة سطحية عن السعادة واحترام التقاليد المرعية الأخلاقية والمبادئ المثالية «للشرف» و«النبل». وهذا هو فلورينثيو Florencio، الذى أصبحت العاطفة التى يشعر بها نحو أخت زوجته، العاطفة التى تحتوى على الكثير من الترجمة الرومانتيكية للعواطف الراسينية، يموت فى المشهد الأخير، إلى جوار أخت زوجته، بين لهيب النار الذى أضرمه حين قرر أن يحرق المنزل، نهاية، فى غايتها، تذكرنا بإيتشيجاراى Echegaray صاحب: الإله المجنون El Loco Dios، رغم أن هذا يكون فقط من خلال وجهة النظر المسرحية بصفة استثنائية. وقد حاول الكاتب أن يضفى على الكارثة الأخيرة الطابع القدرى- القدرية الضرورية - المرئية فى صورة قوة سرية - القدر- التى يعد أبطال العمل من ضحاياها، هم من يقع عليهم أثره ولا يكون لهم يد فيه، كما أبرز ذلك روديجيث ساليثو Rodiguez Salcedo - خيرياسيا الخادمة العجوز المجنونة، التى تلقفتها روح النبوءة، تؤدى فى العمل دور المرأة التى تتكهن بالكارثة الخاتمة وبهذا أصبحت تفرض، شكليا ومن الخارج، حاجتها إلى وعى الجمهور.

ويعد عامين يكتب عملا تراجيديا آخر، الكونت ألاركوس El conde alarcos والتى تقوم على أساس من الرومانثى الشهير الذى يحمل نفس العنوان. وفى الطبعة الأولى، وبعد أن ذكر الكاتب أسماء كتاب آخرين مدرجة فى الرومانثى كتب: «لم يتمكن أى من هؤلاء المؤلفين، رغم شهرتهم، من أن يأتى على آخر الموضوع، على حد علم المؤلف. ولهذا فقد تجرأ على معالجة رومانثى، يخاله الناس خارج إسبانيا واحدا من المؤلفات الأكثر نعومة وجمالا التى من الممكن أن توجد فى لغة ما، وباعتباره أكبر الأعمال التراجيدية المحلية والمعروفة فى الدائرة المسيحية.» وهكذا، فيؤكد بأنه «ليس عملا تاريخيا» ولا «هو غناء موجه لقشتالة». «فى هذه المأساة، المكتوبة بإحساس مثالى باللغة الإسبانية، أصبحت الإرادة موجهة إلى صهر مجدنا وعنفنا بحيث يمتزجان بشئ من اللهجة العاطفية، أصيلة، واستحضار خط هلينى (خط واحد فحسب) إلى ساحات مسارحنا.» وفى فترة لاحقة، فى مقدمة طبعة ١٩٣٩، يضيف: «فى الحالة التى قمت

فيها بوضع العمل على خشبة المسرح، بدت الأميرة الاسبانية وقد اكتسبت أبعادا تفوق تلك التى ظهرت بها فى الرومانثى، حيث تولد معها النفوذ الخاص بإله الخمر الذى نراه فى رومانثى أيبيرى شعبى وثقافى، يبعد كثيرا عن الأدب المسرحى الاسبانى الخاص، والذى نراه فى مجمله عذبا ومعسولا.

إن أول تناقض يمكن أن نعثر عليه فى هذا العمل هو هذا: حين أكد المؤلف على أنه لم يكتب عملا تاريخيا ، جعل الشخصيات تتكلم بلغة يعمد إلى طرحها للاستخدام، وذلك بواسطة الألفاظ القديمة التى لم تعد تستعمل (Faríais - alvego إلخ) أو اللجوء إلى بنية قديمة للأسلوب (La vuestra vecindad– جيرتكم – جسده El su cuerpo، عظامى Los mis huesos، وجهى La mía cara إلخ)؛ جمل تحمل أفعالا متأخرة، إلخ، لغة قديمة، ذات طابع يرجع إلى العصور الوسطى. بالطبع، فالأمر هو بمثابة استخدام لغة إصطلاحية أساسا والتى، بطريقة أوتوماتيكية تنقل هذه الاصطلاحية إلى البيئة التى تتحرك خلالها الشخصيات. إنها «التقليدى والتوقيعى للغة الاسبانية القديمة الشعبية» والتى يشير إليها المؤلف فى الإهداء الذى يأتى فى مقدمة العمل ، والتى لا نراها حرة، ولا توقيعية أو حتى شعبية، وإنما هى فى الأساس لغة مزيفة ومصطنعة، باعتبارها لغة درامية، وهى تمثل أول خطأ، وخطأ كبير، من جانب الكاتب. إلى هذا العنصر الاصطلاحى والمصطنع، الذى من الضرورى الإشارة إليه نقديا، حيث يصدر ليس إلا عن لغة شخصيات العمل الدرامى التراجيدى، يجب أن نضيف كل تلك المشاهد ذات الحشود الشعبية، وخاصة فى الفصل الأول، والتى لا تملك أية وظيفة درامية أخرى غير تلك التى تكمن من تلوين الخلفية التاريخية للعمل، التى تتوافق مع الفلسفة الجمالية الحداثية للوحة التشكيلية. إنها عبارة عن مشاهد تسويفية للحدث وتقع على هامشه، وهى من الناحية الوظيفية غير ضرورية بالنسبة لبنية العالم الدرامى.

يصب الحدث التراجيدى تركيزه فى العاطفة الرهيبة والزائدة عن الحد التى تشعر بها الأميرة تجاه الكونت ألاركوس، والتى يخضع لها، فى ذهول وجنون بسببها، الملك، والد الأميرة والكونت الاركوس. وقد قام الملك، الذى عزم على اغتيال زوجته بسبب حبه لامرأة أخرى، اغتيال شهدته الأميرة ابنته، بالتراجع لضعفه وخوفه من أن تكشف ابنته الجريمة الخفية. أما الكونت، الذى أحب الأميرة منذ سنوات، فيقدم على قتل الكونتيسة حتى يتمكن من نيل يد الأميرة، وذلك بناء على طلب من والدها، بل بناء على

الإغراء الغامض والفعال الذى تمارسه الأميرة عليه بصفة خاصة. وما إن وقع اغتيال الزوجة العاشقة والبريئة، التى يحبها والتى لم يكن لديه، مع ذلك، رأفة بها، يعود، محطما، إلى جانب الأميرة، وهو يشعر بالذنب، كما يشعر الملك أيضا بالذنب لأنه قضى على آمال ابنته. إن لعنة عاطفة تقف فيما وراء الخير والشر قد حلت أولا بالملك ثم بعد ذلك بالعاشقين، اللذين بقيا منهكين يتأبط أحدهما ذراع الآخر. وقد أصبح الكونت متهالكا بسبب الخوف أما الأميرة فقد تهالكت بفعل الحب. أما المرضعة، التى تحضر هذا المشهد المؤلم، تبتهج خلالها، فهى ترى فى تحطيم العاشقين انتقاما لجدها، الذى أمر جد الأميرة بأن تفقأ عينيه؛ انتقاما لأبنائها الذين أمر الملك والد الأمير بقتلهم رفعا على الخازوق، وانتقاما لأمها، التى أمر الكونت ألاركوس بشنقها وجلدها بجريمة السحر. وانتقامها هنا يكمن فى رؤيتها للكونت والأميرة تحت سيطرة عاطفة رهيبة ومدمرة، رغم أن الأميرة ترى فى مثل هذه العاطفة سعادة غامرة، رغم أنها مدمرة، فهى تمثل بالنسبة لها نجاحا ساحقا، حيث إن فلسفتها تتلخص فى هذه العبارة: «الغرام هو كل شئ!». المرضعة تصرخ فى وجهها: «إلى الجحيم!» والأميرة تجيبها: «إلى الجحيم، إذا كان هناك مجال للحب!» وعند هذه الإجابة يسدل الستار.

ومن جديد نجد القدر، الشخصية العظمى، إلى جانب الطموح والموت، فى مسرح خاثنيتو جراو، يحكم فى صورة خفية، ولكنها حاضرة، حيوات وعالم العاطفة عند الأبطال. ولكنه قدر لديه الكثير عن الفكر الأدبى السابق على العمل الدرامى نفسه، وبالتالى، فإنه يعمل كما لو كان إنسانا خارقا بسيطا، دون ما تعمق، دون ما خطورة ودون ما حقيقة التراجيديا التى كتبها جراو، رغم أنها تحتوى على مشاهد ذات جمال فائق أو كثافة درامية عالية، هى، مع هذا، مقدمة بطريقة عفوية مطلقا ، ومن ثم، فإنها لا تتمتع بمعاصرة من الناحية الأصلية . فى عام ١٩٠٧ كان من غير المعقول ولا معنى له أن يقوم أحد بكتابة مأساة أدبية ليدلل كيف أن القدر، المحرك السرّى للعواطف، يعمل على تدمير البشر. لم يكن كافيا أن نكتب مسرحا جميلا حتى نصنع مسرحا حقيقيا وما كان كافيا أن نصل بالعواطف الإنسانية إلى منتهاها، كما فعل إيتشيجاراى Echegaray والرومانتيكيون، حتى نتمكن من صناعة «مسرح حيوى» كما طالب بذلك الكاتب. ولهذا، فما كان من الغريب ولا من المنصف أن يرفض مسرح الكاتب من جانب الجمهور والنقاد على حد سواء. مسرح مزيف ومبتذل واصطلاحى مثل الذى قام جراو بنقده بحق، لا يمكن تجاوزه بعمل مسرح آخر مزيف، اصطلاحى، وفى الأعماق، هو مسرح مبتذل.

إن المعْلَم الأخير فى هذه الرغبة الهادفة إلى ترميم التراجيديا عبر الاختلاف مع فنون مسرحية معاصرة، دون الحاجة الداخلية إلى التغيير عن نظرة مأساوية للعالم، يأتى ممثلا فى عمله: الابن السفيه El hijo Prodigo ، حيث يقوم جراو بكل مهارة بخلق جو للتماذج بين موضوع الابن المسرف، موضوع فيدرا Fedra، موضوع سارة Sara، المرأة العاقر، وبدرجة ما، موضوع أيوب Job. تتوافر فى العمل «اللوحات التشكيلية»، دون أن تكون لها وظيفة درامية، أدت إلى التقليل من تماسك بنية العمل. يتركز الحدث فى لوتان Lotan، الحالم، الذى ما إن عاد إلى بيت والده، حتى يتركه من جديد حتى يعود إلى عالم المغامرات، حاملا معه خطيبة أخية أوسين Osen ، الرجل العملى، دون ما خيالات، يسلم نفسه تماما للعمل فى مال والده. وبعد بضع سنوات، وخلال موجة من الجفاف الرهيب أهلكت المواشى والأراضى الموروثة، يعود لوتان منتصرا، وقد حقق شهرة وأصاب أموالا كثيرة، قدمها لأهله، فأنقذهم من الفناء على يد الشعب الجائع. بالنسبة لأوسين، يرى أن نجاح أخيه ليس إلا فضيحة وظلما. يدفعه حقده إلى قتل لوتان، وحين لم يتمكن من قتله ينتقم منه بكشف النقاب عن العاطفة المتوارية التى تحسها إيلدا Elda، زوجة أبيهما، تجاه لوتان. وأما هذه (زوجة أبيهما)، تفر هاربة، فى المشهد الأخير، باحثة عن «المسيح»، الذى يبرئ العمى وينشر السلام على المكروبين. العمل، من الناحية الفلسفية الجمالية، يأتى على درجة عالية من الجمال، ولكنه كعمل مسرحى يبرهن على المأزق الذى وجد فيه جراو فى محاولته لرأب صدع التراچيديا بالتراچيديا، دون أدنى غاية إلا العمل الجميل والمختلف، دون أدنى عالم درامى غير العواطف التى لا تعنى شيئا بعيدا عن إطارها الذاتى. وهكذا، فإنه فى أعماله التراچيدية يقدم لنا، بدرجة ما، مادة تكافؤ للتراجيديا، بنايات أدبية جميلة، أعمالا غرفية يغيب عنها تحديدا نظرة مأساوية أصيلة.

جراو، ربما بوعى منه لهذا «المأزق»، يتخلى عن هذا الطريق العقيم بلا مقابل، ثم يبدأ فى كتابة أعمال يجرب فيها مخارج عدة. أحد هذه الأعمال تمثلت فى العودة إلى الأسطورة الأسبانية لدون خوان، والتى كتب عنها عملين سوف ندرسهما فى الباب القادم؛ مخرج آخر يشكله المسرح النقدى الموجه ضد المجتمع الاسبانى المعاصر، مع إظهار قدر من الميل إلى المثالية الأخلاقية، تمثل هذا المخرج فى عمله : فى إيلداريا En ildaria ؛ أما الطريقة الثالثة فهى طريقة المهزلة القصيرة «الفارس» الذى يبدأ بعمله: للسيد بجماليون El senorde Pigmalion.

فى إليداريا En Ildaria، الذى كتب قبل الحرب العالمية الأولى بعام يأتى بمثابة أسطورة سياسية. فى المقدمة التى يصدر بها هذا العمل كتب المؤلف، عند طبعه له فى لوسادا Losada: «فى عام ١٩١٧، الوقت الذى افتتح فيه هذا العمل الكوميدى، كانت إيلداريا وأسبانيا، وأمم أخرى، عبارة عن صهريج من الزيت. كل الاضطرابات كانت داخلية وتم قمعها بالسجن والتعذيب وقانون الإبعاد والاغتيالات.»

يقدم العمل حالة الفشل التى منى بها أحد رجال السياسة، رئيس الحكومة الذى ينتوى القيام، كما يقول، «بثورة أخلاقية فى إيلداريا، بادئا بهذه الثورة فى حياتى الخاصة». إيبرونتس Eprontas، الرجل النزيه، ينفجر ضد الفساد العام والخاص فى البلاد. الكاتب يدين المجتمع الراكد ويكشف النقاب عن أساطيره الرسمية (الشرف، أعمال البر العامة) مبينا زيف هذا كله. ها هو، على سبيل المثال، أحد البراهين التى يسوقها ضد المجتمع:

«هنا يعيش الناس هكذا: على كل ما هو مطروق ومبتذل. قليلة هى المبادرات . وما هناك من مجهود يذكر فى سبيل الإعلان عن الارادة. أمثال وغايات. بعض المفاهيم المطمورة التى باتت متحجرة؛ وما تبقى من الروح الإنسانى أصبح غير مفهوم. كل شئ يصب فى عالم الأحلام. لا رغبة عندنا فى التفكير، ولا فى أن نكون. والذى يدعونا لهذا، فهو يحلم.»

تنقسم الشخصيات إلى مجموعتين. أولاهما مجموعة الأقلية، التى يأتى على رأسها إيبرونتس Eprontas، الذى يتميز بنقائه الأخلاقى، وقدرته على التضحية بنفسه فى سبيل حبه لبعض المثل وسموه الروحى، وثانية هاتين المجموعة، يقف فيها حزب الأغلبية، يبدو من بينهم شخصية زوجة السياسى نفسه، التى تبحث فقط عن نفع شخصى وترفع شعار أخلاق الوعود والالتزام. وبالطبع، فإن هؤلاء هم الذين يكسبون المعركة، وبانتصارهم هذا يصبح بالإمكان العمل على رفعة الكرامة السامية للمهزومين.

فى إيليداريا Ildaria نلتقى بالبطل المثالى: الذى يرى العالم، كما يؤكد البطل، «متمثلا فى الارادة، وإلا فإنه لا شئ»، بطل يظهر بأسماء مختلفة، مرة تلو الأخرى، دون اختلافات هامة، بطول وعرض ساحة فن الكتابة المسرحية لخاثنيتو جراو، الذى يتبع القالب المصنوع من قبل نيتشه. بطل، يشبه نفسه دائما، فى بعض الأحيان يظهر ذكرا، وفى بعضها الآخر أنثى، ويرجع ظهوره لأول مرة إلى ١٩٠٨، التاريخ الذى ظهر

فيه عمل قصير للكاتب تحت عنوان: الشيطان الثالث El tercer demonio، والذى يلعب دور البطولة فيه جابريلا Gabriela، التى تعد بمثابة النموذج الأول للمرأة القوية، للبطل الخارق، للرجل الخارق.

أما سيد بيجماليون El Senor de Pigmalion، المهزلة المأساوية، التى رفضت فى إسبانيا بواسطة مارتينيث سيراً Martinez sierra، حسب ما يحكيه لنا مؤلف العمل، فقد ترجم إلى اللغة الفرنسية بعد ظهور الطبعة الاسبانية بقليل وتم افتتاحها فى باريس على يد شارل دولين Charles Dullin وذلك فى افتتاحه لمسرح الأتيليه Theatre de L'Atelier(٨٤). وبعد ذلك بقليل يقوم كارل كبيك Karel Kapec بافتتاحه، عام ١٩٢٥، فى المسرح الوطنى فى براغ. فى عام ١٩٢٨، يسبقها النجاح الذى حققته على المستوى الأوروبى، ثم افتتاح المهزلة المأساوية فى إسبانيا.

توزع هذه المهزلة بين مقدمة وثلاثة فصول. فى المقدمة، ينتقد الكاتب بشدة، فى تقنية قريبة من تلك المستخدمة فى «الساينيت»، البيئة التجارية التى يحيا فيها رجال المال الإسبان، الذين أصبح المسرح بالنسبة لهم مجرد وسيلة لكسب المال وليس أداة فنية، مبديا بهذا عدم توافقه مع الوسط المسرحى الذى رفض أعماله. بينما نجد الفصول الثلاثة الأخرى تتركز حول الرواية الدرامية لبيجماليون وعرائسه. فها هو بيجماليون قد أبدع عدة عرائس تشبه فى كاملها الإنسان، مزودة بالذكاء والكلام والتى يدعوها حاملا السوط فى يده. تحمل كل دمية اسما لنمط شعبى إسبانى، الذى يعد وضعا لأنماط لنوعية معينة من الوجود البشرى. فى الفصل الأول يقوم بيجماليون بتقديم عرائسه، معرفا كل واحدة منها. فى هذا التقديم يرى ردود ريجيث سالثيرو Rodriguez Salcedo «قيام البطل بمهمة واضحة تكمن فى تحوله إلى راو حماسى» (المقال المذكور، صفحة٣٣). بيجماليون، مع هذا، يخلو من موضوعية الراوى الحماسى، حيث يوجد بين أرجاء عالم العرائس، الذى يبدو فى مواجهتهم عدائيا، يحب كما هى حالة بومبونينا Pomponina، العروس الخارقة للعادة الجميلة، والتى يحب فيها جمالها ذاته. الاستياء والكراهية التى تبديها العرائس تجاه صانعها، والتى ظهرت واضحة فى الفصل الثانى، تبلغ ذروتها فى الفصل الثالث باغتيال بيجماليون، والذى خرّ صريعا على أثر طلقة صادرة من بندقية بدرو دى أورديمالاس Pedro de Urdemalas، أذكى الدمى جميعا، والذى يجسد روح الشر، كما تلقى الضربة القاضية على يد خوان البوبو

(الأبله) Juan el Bobo، الذى يجسد الحاجة، الدمية التى حرمت من نعمة الكلام. وقبل أن يتلقى بيجماليون الضربة القاصمة على يد أشد عرائسه بلاهة، صاح فى صورة بروميثيوس الجديد Prometeo، وهو يحتضر :

«الآلهة تكون الغالبة دائما، تطيح بكل من تسول له نفسه أن يسلبهم سرهم... كنت سأتفوق على الإنسان، وها هى تماثيلى المتحركة الأولى التى أضعها موضع التجربة تقتلنى غدرا... قدر يائس وحزين للإنسان الذى يلعب دور البطولة، والذى يخضع للذلة الدائمة حتى الآن، فى كبريائه، من قبل تلك الدمى التى صنعها من وحى خياله !...».

فى هذا العمل يتعايش، دون أن تصل إلى تكامل عميق من الناحية الدرامية، ولعل ذلك يرجع إلى غياب الانسجام الأخير فى نظرة الكاتب، عدة مستويات دلالية. أول هذه المستويات هو ما أشار إليه فى مقاله من قبل رودريجيث سالثيرو: «إن الدمى تتساوى مع الشخصيات المخلوقة من لحم ودم وتصبح رمزا للإنسان، الذى تحول إلى روبوت على يد القوى اللاعقلانية للعالم الحديث. والدمى، حين تحاول تدمير هذه القوى، تتمرد وتقتل صانعها، الذى يتحول هكذا إلى رمز للميكنة التى لا روح فيها للثقافة» أما المستوى الثانى فإنه يرجع بأصوله إلى كتابات أونامونو Unamuno(٨٥)، فإنه يطرح العلاقة الرمزية الله- بيجماليون/ المخلوق- الدمية، مع فارق هام جدا يكمن فى أن الدمية، فى تمردها على صانعها تتمكن من تدميره، بالغة بهذا بعدا جديدا من الحرية. أما المستوى الثالث، بالاضافة إلى كونه مدلولا دينيا وفلسفيا جماليا، فإن الانسان- بروميثيوس، سارق سر الحياة، يتلقى العقاب من قبل ما صنعت يداه، مثله فى ذلك مثل الفنان الذى، حين يأسره جمال عمل قام برسمه، تأتى نهايته على يد كائناته التى هى من وحى الخيال. وعلى جانب آخر، فإن المدلولات الممكنة داخل المهزلة لا تنفد باستعراض هذه الثلاثية التى ترد على صورة العلاقة بين المبدع ومخلوقاته، وإنما بالإمكان أن نشير إلى مدلول رابع تبدو فيه أيضا العلاقات المتشابكة التى تربط الدمى ببعضها البعض، والتى يصبح مدلولها هو الإفصاح عن أشكال بدائية ومناهضة للفروسية فى الجانب السلوكى، تتميز بالجبن، والأنانية والنفاق، والعربدة، والبلاهة والشر. إن عالم الدمى، الصورة المشوهة للمجتمع الإنسانى، يجعلنا نطلع هكذا على الطابع اللافروسى، الأوتوماتيكى الأعمى لذروة عمله الباحث عن الحرية: التمرد. إن من

يقول الكلمة الأخيرة فى الدراما، طبقا للرواية الثانية لعام ١٩٢٨، هو خوان الأبله، وليست هذه الكلمة هى بالكلمة الإنسانية، وإنما هى ذاك المقطع المتكرر والغفل الذى يكمن فى قوله «كو ، كو».

٢ - دون خوان بين زمانين :

كانت المرة الأولى التى تصدى فيها خاثينتوجراو لدون خوان فى عام ١٩١٢ حين كتب: دون خوان دى كاريّانا Don Juan de Carrillana ، والذى فيه، طبقا لما كتبه، أراد أن «aboceton شخصية لدون خوان حديثة بعاطفة وحب، شخصية ليست هى دون خوان ذاته». هذه الشخصية، كتب فى مناسبة أخرى - «لو تصرفت مثل دون خوان لأحست نفسها مثل وارثر Warther ، ولعانت من المرارة والحنين، ولسكبت الدموع، وأحبث الألم أكثر من حبها للمتعة ولخرجت من حيز الوجود فى جلبة تقل عن تلك التى خرج بها الساخر الكلاسيكى، ولكن بوعى أكثر عن الحياة، ولسارت عبر الدنيا تنعم بهرج غرامى مستمر، تصل بعده إلى ما هو ساخر فى الواقع وإلى صلف فى التعبير، دون أن يشرع قط فيما هو من السفاهة وتاركا فى كل مكان توقف به حسرة وخيبة أمل، وبدل أن يصل إلى حد اليأس، كأى إنسان، استمر فى طريقه من مسكن لمسكن، تاركا أثرا فى كل شئ ينطوى على جنون، وعظمة ونبل.(...). كان يرى بأن أحدا لن يتمكن من أن يحرمه من «الشعور المؤلم»[٨٦].

من بين المميزات التى يبرزها الكاتب فى شخصيته التى أبدعها فى السطور التى سردتها للتو، نجد اثنتين منها فقط، هما الموجودتان على صفحات العمل: السخرية والصلف. أما بقية الصفات فلا تتوافر فى الشخصية، وإنما تتوافر فقط فى كلمات مؤلفها. لو أن الكاتب قد توافرت لديه النية فى خلق هذه الشخصية التى يتحدث عنها فى التقديم، لما استطاع أن يرسمها. إن دون خوان دى كاريّانا أقرب ما يكون من دون ميندو الذى يتحلى بروح دون كيخوتى فى عمدة سلمية El Alcalde de Zalamea لكالديرون دى لاباركا Cdlderon de La Barca منه إلى أى قناع لدون خوان فى مهزلة قصيرة أو أوبرا فكاهية، الذى يعيش على ذكرى شهرة موروثة ليست، بالطبع، شهرته، وإنما هى شهرة نابعة من النمط الذى يلعب دوره.

العمل يروى لنا المحاولة التى راحت سدى من قبل دون خوان لكى يغزو قلب فتاة غامضة وجميلة، لا تظهر على خشبة المسرح، والتى تظهر لنا حقيقتها فى النهاية، إنها ابنته هو. لو أن خاثينتو جراو أراد أن يكتب ترجمة فظة وساخرة عن أسطورة دون خوان، لكان هناك توافق بين التنفيذ الدرامى والنية الخلاقة بصورة تامة، ينجم عنه مهزلة قصيره ممتازة نحس فيها بلذة طعم التهكم، ولكن عند اعترافه بأهداف ذات أهمية كبيرة نشعر فى ألم بأننا مضطرون لإعلان فشله، وذلك لوجود عدم توازن لا يمكن تخطيه بين هذه الأهداف وتنفيذها دراميا. ولا يمكننا بأى حال تأكيد هذه الكلمات الصادرة عن المؤلف، ولا حتى تلك التى نوردها: «دون خوان دى كاريّانا... هو شخصية إسبانية... ومأساته، القابعة فى أعماقه وبين السطور، من أنه لم يتمكن من أن يصبح ما رسخ فى لا شعوره وأراد أن يكونه. تحول بينه وبين هذا الأمر الصفات الرقيقة، التى تقل، فتجعل شخصيته البطولية تتحلل فى صورة ضعف عاطفى، دون أن يكون هناك انتصار لواحدة على الأخرى.» وما هناك من مثل هذه المأساة، حيث لا يوجد نزاع، خارج عن إرادة المؤلف.

نعتقد بأن أسوأ عدو لمسرح جراو لم يكن هو الجمهور، ولا النقاد، ولا حتى القائمين على أمر الانتاج المسرحى، وإنما هو ذاك العدو القابع فى أحشاد أفكار الكاتب أو ، بتحديد أكثر، «النزعة القوية إلى فلسفة كل شئ»، الأمر الذى أشار إليه فى وقت مبكر جدا ماراجال **Maragall** فى المقدمة التى تصدرت الكتاب الأول لخاثينتو جراو بعنوان نسخ طبق الأصل **Trasuntos** عام ١٨٩٩[٨٧].

فى عام ١٩٣٠، بعمله ساخر لا يسخر **El burlador que no se burla** ، يعود خاثينتو جراو ليحمل إلى خشبة المسرح بشكل واضح ومفتوح، أسطورة دون خوان. فى المقدمة– التى تتسم بروح العدوانية مثل كل مقدمات جراو– يطرح المؤلف ترجمته الذاتية لشخصية دون خوان، بعد رفضه لكل الترجمات الأخرى. «إن تراجيديا دون خوان– كتب– لا تكمن فى أنه غير قادر على الحب، حيث إنه يحب على طريقته. وفى هذه الطريقة تكمن فطرته كاملة. وشبقه(...) يكتسب مجدا ونفوذا غير متناه، بحماس لم يستطع أحد أن يتنفس ساعة حدته(...) الضجر الآنى، الذى هو قاسم مشترك بين الجميع، نراه يزداد فى حالته، كما أن قدرته للطموح والافتخار تبلغ قوة مجددة خارقة للعادة. إنه، إذن، رجل مغرور للغاية وجشع لا يقنع، وبنفس هذه الطريقة السهلة فى

تجديد طموحاته وشهواته العنيفة ينطفئ حبه الملتهب، محررا إياه من كل ملك وألم(...) إن دون خوان الذى أراه أنا دائما ما يحمل الروح والجنس والحياة على سطح الجلد».

يتكون العمل من تقديم، وخاتمة وخمسة فصول، كل منها يحمل عنوانه الخاص، عنوان ذو مغزى لكل مرحلة من مشوار دون خوان. هذه البنية فى لحظات العرض المسرحي تذرّى الحدث الدرامي الممكن للعمل. ليس هناك، en puridad، حدث لا خارجي ولا داخلي، أى، لا توجد دراما.

يعمل التقديم الذى يحمل عنوان أصل دون خوان Origan de dan Juan، على عقد صلة بيننا وبين أبوىّ دون خوان المستقبليين، المنفصلين منذ زواجهما، وقد نجم عن حالة الانسجام التى اعترتهما عابرة وجود دون خوان. ينتهى التقديم بتوسلات من قبل دونيا ماريا، الجدة القادمة، إلى العذراء مريم تطلب فيها أن يكون المولود ذكرا، فى المقام الأول، وفى المقام الثاني، «أن يكون ذكرا لا يموت ميته دنيئة دون ما حسرة أو مجد، بعد أن يعيش حياة تافهة... أن يكون ذكرا يفعل شيئا، أن يكون شيئا... بالله عليك، يا عذرائى، ليولد ذكرا لا شجرة خوخ!». تستجيب العذراء للتوسلات وبهذا سيكون المولود رجلا لا شجرة خوخ. ليس من الممكن استيعاب موقف أكثر ظرفا، وصبيانية ومخالفا لما هو درامي كرواق لدون خوان المستقبل. إنها مهزلة قصيرة.

أما الفصل الأول (شبابيات دون خوان) Adolescencia de don Juan فيروى لنا العاطفة التى ظهرت فجأة لدى فتاة بلغت سن الشباب بعد، تعيش فى منزل دونيا ماريا، نحو الشاب الصغير دون خوان، وسقوطها وانتحارها، حين ألقت بنفسها إلى الفناء من نافذة الدور الأخير، كما لو كانت قصة متسلسلة. ينتهى الفصل هذه المرة أيضا بظهور دونيا ماريا، أمام «عذراء ثورباران» أيضا: «عذرائى، لقد طلبت منك حفيدا يكون خارقا للعادة بعض الشئ ولكن ليس إلى هذا الحد!» إنها الميلودراما.

فى الفصل الثانى (دون خوان بين النساء Don Juan entre mujeres نرى دون خوان وقد انخرط فى عمله حتى أذنيه، داخل غرفة أديليا Adelia التى تحس تبرما فى حاجتها، كما ستفعل بعد ذلك أختها، لأن تشرح للجمهور سبب وجودها على خشبة المسرح. لقد أتى إليها دون خوان وأغراها، بعد مقاومة ضعيفة، بلغة بليغة لمغازل رخيص. وحين أصبح على وشك أن يواقعها، دخلت الأخت الأخرى ثم بدأت تشرح بأنها قد غرر بها هى الأخرى. «الحب يكمن فى التنوع»، قال دون خوان. فى الواقع،

فإن دون خوان ليس هو دون خوان، وإنما هو تجسيد بسيط لترجمة بائسة «منازلة» لدون خوان. وحين تعود أدليا لتصبح وحيدة، يخرج دون خوان من مكمنه ويغرر بها في هذه المرة، حيث قد نال منها ما كان يردده ويطلبه منها مرارا: «ليلة حب».

الفصل الثالث (مشروع دون خوان Proyeccion de dou Juan يقوم على أساس من المناقشات القليلة الكينونة حول شخصية دون خوان، على لسان مجموعة من الشباب الكسالى ومجموعة من الشابات اللاتى لا تقل درجة الكسل عندهن عن الشباب، والذين تجمعهم مناسبة محاضرة يقيمونها عن دون خوان.

فى الفصل الرابع (دون خوان والأوباش Don Juan el hamba ينقلنا المؤلف إلى «عالم داخلى بائس»، وذلك حتى يبين لنا النفوذ الشامل لدون خوان الذى أغرم بفتاة جديدة تدعى تيسبيا Tisbea، محبوبة أحد الأفراد الظرفاء من الطبقة الشعبية (الملعب بالرندوليس)، والتى أصيبت بالفزع منه. الفتاة والعجوز التى تعيش معها تتكلمان لغة غير مهذبة، والتى من المحتمل أنها تقوم مقام الصفة «الشعبية». يعود دون خوان ليخرج ما لديه من مخزون الغزل المستهلك (ما الذى يساوى على وجه البسيطة كلها أحد أهداب عينيك القاتلتين؟»، يقول للفتاة) وبعد مشهد قصير مع الريندويليس، الذى يهدده بمطواه يخرجها ثم يفتحها «فى أقل من ومضة برق»، والذى يتجه إليه دون خوان فينتزع سلاحه منه ثم يطرحه أرضا فى ضربة فنية رائعة لا تصدر إلا عن ملاكم، وهنا بدت الدهشة على وجه الفتاة ثم يردد أمامها: «إنى متعطش إليك كثيرا!»، وهى كلمات لا تعرف الرد عليها إلا بقولها، «وقد أصابها الجنون، وأخذت ترفع صوتها عاليا»- طبقا لما يورده الكاتب فى النص الثانى-: !!! مليكى!!! بكل ما فى الكلمة من تعجب.

فى الفصل الخامس يجرى دون خوان حوارا ساذجا مع الشيطان الذى، بما أنه يعرف دون خوان جيداً، يصيبه بشلل مفاجئ» يتركه متسمرا فى الأرض، الطريقة الوحيدة التى يتمكن بها من منعه من أعماله العدوانية والحديث فى هدوء. ولقد وصل الأمر بالشيطان أن يحيط دون خوان علما بأنه مسموم وسوف يلقى حتفه قريبا، كما حاول أن يغريه بأن يعمد، مثله، إلى التمرد على الله، الأمر الذى لم يقبله لأنه، كما يقول: «يرى بأن التمرد يعنى بأن هناك سيداً يتمرد المرء عليه، وأنا ليس لى من سيد قط. أنا سيد نفسى» يستمر الحوار بينهما بعض الوقت، وفى النهاية، يودعه الشيطان،

بعد أن أنهى مهمته، باختفائه تحت الأرض، تاركا دون خوان مع ثلاث شخصيات جديدة: القدر، يرتدى زيا أزرق، والحياة، ترتدى ثوبا أحمر اللون، والموت، يرتدى ثوبا أسود اللون. يتحدث الأربعة فيما بينهم، حتى يظل دون خوان، بعد أن تلاشت الشخصية الزرقاء والأخرى الحمراء، بمفرده إلى جوار موته، منجذبا نحوه، «آخر معشوقاته»، التى تحمل فى طياتها سرا يريد أن يكشفه ويمتلكه.

أما الخاتمة (شهرة وصدى دون خوان Resouacia de don Juan) فهى عبارة عن مشهد يحتوى اعترافات متوازية. ثلاث نسوة من أعمار مختلفة وطبقات اجتماعية مختلفة أيضا يعلن أمام كرسى الاعتراف الكنسى نجاح دون خوان، الذى لا يستطعن نسيانه ومازلن يحببنه، دون إمكانية قط لندم على ذلك، حتى بعد موته ودفنه.. على الرغم من أن دون خوان لم يمت فى الحقيقة، إذ كما تقول الفتاة الثانية التى تنهى الخاتمة والعمل : «يبدو لى أنى أراه فى الشوارع، هاربا، بحيث لا يتمكن أحد من اللحاق به مطلقا، مثل السعادة نفسها» .

إنه لمن الصعب على الفهم،فى غياب الكيفية الدرامية وعدم وجود الصراع، الحدث، وحتى، دون خوان باعتباره كافيا لتكوين الشخصية، هذا التأكيد من جانب بالبويتابرات Valbuena Prat، والذى يتوافق مع تأكيد آخر من قبل خيوليانو Giuliano : «هذا العمل يعد بمثابة دون خوان الأكثر أهمية فى المسرح الإسبانى للقرن العشرين»(٨٨).

٣ - الرجل الخارق والقدر Superbombre Ydestino :

فى الفترة من ١٩٢٩ وحتى١٩٤٥ كتب جراو سلسلة من الأعمال ظل يكرر فيها بحبكات مختلفة نفس الهيكل الدرامى حول شخصيات لم تتغير، ونفس الأفكار، ونفس المعانى. فى كل هذه الأعمال نلحظ ظهور الرجل والمرأة القويين، يتفوقان على بقية الأحياء، يكمن سرهما فى العناية بالأنا ويستمدان قوتهما من الأنانية المطلقة، والتى تعتبر كمصدر خصب للسلطة. وحولهما يدور فى الخفاء أو العلن القدر، والطموح والموت. وهنا يصل الشكل الدرامى إلى الدرجة العليا من التذرية، بحيث جعل البنية الدرامية تقتصر على تتابع غير مرتبط من الفصول، يطلق عليها «اللوحات»، «الصور» أو «اللقطات». هذه الأعمال تتطلع، دون أن تصل إلى غايتها، لكى تكون بمثابة

التشخيص للمجتمع المعاصر، الذى تسيطر،عليه أخلاقيات النجاح، وإنما هو محكوم فى حقيقة الأمر من قبل بالأسياد الثلاثة الذين يحكمون العالم الذى نحيا فيه : الشيطان، والوهم ، والموت.

فى عمله الشاب بارونا El caballero Varona تتجسد شخصية الرجل الخارق فى رجل مهدد بالتشهير محترف، متأكد من نفسه تماما، يرفض حب أليخاندرا،المرأة التى تحمل كل شيء أو لا شيء، الوجه الأنثوى للرجل الخارق، وذلك حتى لا تفقد استقلالها وسيطرتها على نفسها.

فى مجانين العالم الثلاثة Los tres locos del mundo ، القدر ، الوهم ، والموت يبدون لنا فى صورة يقوم كل منهم فيها بدوره، يتجسدون فى ثلاث شخصيات طفولية، تأمل أن تكون أكبر عقل جماعى وميتا فيزيقى للعالم .

فى السيدة الجميلة La senora guapa، تتمكن المرأة القوية من العثور على الرجل القوى، على السيد، على الرجل الذى يتمتع بالشدة التى تمكنه من أن يأخذ ويفتح لا أن يتسول، والذى تفر إلى جانبه بغية أن تعيش الحياة بكل معانيها، تاركة وراءها خطيبها قبل الزواج منه بليلة واحدة.

فى بيت الشيطان La casa del diablo ، الذى يأسف المؤلف فى المقدمة التى تتصدره على «الفترة الوحشية التى تصادف أن نحيا خلالها»، موضحا، بدوره، استياءه من البيئة المسرحية، ومنتجى الأعمال المسرحية والنقاد وما يبدونه من آراء فى مسرحه، يقدم لنا سلسلة من الشخصيات، التى نجد بينها، مرة أخرى، شخصية الرجل الخارق الذى ترك زوجته فى نفس يوم زفافها، حاملا معه صكا مصرفيا قيمته مليونان من البيزتات (عملة إسبانية ـ المترجم)، هى عبارة عن صداق العروس؛ كما تعثر أيضا على المرأة التى تتبنى سياسة الكل أو لا شيء التى خرجت بحثا عن الرجل الذى تتوافر فيه كل صفات الرجولة ؛ وأيضا نجد بين الشخصيات المرأة المهانة والتى تحترف السرقة فتأخذ الأموال من الأغنياء حتى تعطيها الفقراء...كل هذه الشخصيات تلقى حتفها إما نتيجة حادث اغتيال أو غرق، ونراهم فى صالة الانتظار السماوية، التى يقادون إليها بواسطة شخص يدعى قارون Caron فى حالة إفلاس وضجر من العمل ليقدمهم للمحاكمة أمام شخص يدعى القديس بابلو، الذى يرى بأن العالم ليس سوى بيت للشيطان، وآخر يدعى القديس خوان الذى يتحدث عن دانتى ويروى بيتا من الشعر

مما جـاء فى الكومـيـديا الإلهيـة، وثالث يدعى القـديس بدرو الظريف الذى يرى بأن " التبغ، لولم يكن الشيطان قد دس فيه سمه، لكان أفضل نبات". ولا حتى أسوأ أنواع المسرح الذى يحتج عليه جراو بلغ مستوى دراميا منحطا وابتذالا تاما ولا صبيانة كبيرة مثلما وقع لهذا العمل الذى تركه جراو.

وفى نهاية هذه السلسلة القدرية يأتى عمل بعنوان (مشاهد فى أوقات ثلاثة وفصول أربعة) Escenas en tres momentos Ycuatro cuadros) ميلو دراما التجسس، والذى نرى فيه، مرة أخرى، المرأة القوية تنهزم بسبب عاطفة الغرام، دون أى تفسير لأصلها وتطورها وكارثتها الأخيرة سوى القدر.

فى كل هذه الأعمال تبدو لنا إمكانية العثور على تأثيرات للمسرح التعبيرى الألمانى : استبدال التسلسل المنطقى للحدث بتتابع "لأوقات"، إزالة صفة الشخصية عن الشخصيات فبعضهم لا يحمل اسم علم يحدد ماهيته، وإنما يحمل اسم جنس يدل على المهنة أو النوع (الخطيب، المخطوب، الزوج، الزوجة، السيدة الجميلة، المدير... ألخ.)، الاستخدام الرمزى للألوان فى تمييز الشخصيات (الشخصية الزرقاء ، الشخصية الحمراء، الشخصية السوداء). أهمية الأنا والقدر... ألخ[٨٩]. ولكن ليس فى هذه الفترة الثانية، وإنما فى الثالثة والأخيرة من إنتاجه الدرامى التى يقوم فيها جراو، مستخدما هذه التقنيات التعبيرية، بكتابة أهم مهازله، التى تحمل عنوان : أهل النار ينتقلون . En elinfierno se estan mudando

٤ ـ ثلاث مهازل Tres Jarsas (١٩٤٩ ـ ١٩٥٨) :

تتمثل الفترة الأخيرة من فن الكتابة المسرحية عند خاثينتو جراو فى ثلاثة أعمال هزلية والتى قام الكاتب فيها، بعد تناسيه للرجل الخارق وللقدر، بالعودةلكتابة مسرح أكثر احتراما وأقل اصطلاحية، تمتد جذور الصلة بينه وبين السيد بيجماليون El senoy Pigmalion . يمكن البحث عن نوع من التقارب بين الأعمال الثلاثة نظرا لوجود التهكم البارد، وظيفتها التى تكمن فى تمثيل دور القطع المكافىء الدرامى، رغبتها فى الإدانة وطابعها الذى ينطوى على رفع الدعوى الدائم ضد المجتمع، على نمط المسرح الذى كتبه السويسرى دوريما Durrenmatt ، رغم عدم اشتمال مسرح الأول على التعقيد الفكرى أو العمق النقدى للكاتب السويسرى.

فى نظارة دون تيلسيفورد Las gafas de don telesforo يبدى خاثينتو جراو، بفعالية درامية تامة هذه المرة، الدور الإنقاذى للوهم الإنسانى فى مجتمع علمى أصبح يصبغ بصبغة تجارية. دون تيليسفورد، مبدع ومخترع للألعاب، يمتلك القدرة على تحويل عالم أنانى، يسعى وراء المادة ويخلو من الحب إلى عالم يمكن العيش فيه من قبل الإنسان وذلك عبر نظارة قام هو باختراعهاوالتى تعد رمزا لأهلية المرء على رؤية الخير والجمال هناك حيث الإنسان، الذى ينغلق على نفسه ويقع فريسة لسيطرة نفعيته، لا يرى شيئا سوى الشر والقبح.

أما بيبى كارابيه Bibi Carabe فهى تمثل مهزلة غريبة تحمل دلالة أخيرة تخرج عن دائرة حكمنا . فبيبى كارابيه هذا عبارة عن عامل متواضع يملك قدرة عجيبة على إضحاك العالم أجمع ليس بسبب ما يقوله، وإنما بسبب الطريقة التى يقوله بها وتعبيره، الأمر الذى يخصه . وبما أن أعمق تطلعاته ينحصر فى أن يكون مزارعا ـ يحلم بشراء قطعة أرض يخصص لها حياته كلها من أجل زراعتها ـ، وقد تعاقد معه أحد القائمين على أمر سيرك يقوم فيه بإضحاك الجمهور، يفشل فى هذه المهمة لعدم تمكنه من القيام بدوره فى تلقائية تامة. يتعاقد معه أحد مدراء المسارح بعد أن اكتشف فيه موهبة عالية لتمثل الدور المأساوى. وهكذا تحول بيبى كارابيه إلى ممثل مأساوى كبير. إلا أن حياته، التى أصبحت مرتبطة بعمل بعيد عن ميوله، تحوله، بدرجة ما، إلى رجل انعزالى مما أدى به إلى اغتيال زوجته، وأخيرا ،إلى الفشل واليأس. كان بإمكان هذا العمل أن يصبح حجة على الأشكال التى لا تعتمد على وجود أصيل، والتى إذا ما كانت تؤدى إلى النجاح والشهرة، فإنها تدمر الإنسان الذى يخون نفسه بخيانته لميوله ورغباته.

وقد صرح خاثينيو جراو بأنه قد كتب عمله الأخير، الذى فرغ منه فى نفس العام الذى توفى فيه، وذلك على سطور المقدمة التى صدره بها، حتى يفرغ ما فى جعبته ويخفف عن نفسه العناء الذى ينجم (...) عن الضجة المستمرة للعالم المرتجف، وسط ازدهار علمى تام ومدهش، وعن المجال السياسى الذى يبتعد فى كل مرة أكثر عن إدراك العقل، عن مشهد البؤس والجوع للعديد من البلاد، عن العناء المتكاثر الناجم عن الإسراف المتزايد والمدمر فى صناعة أدوات تدميرية وتخريبية، عن الحقد الأصم

المتراكم، عن الخوف العقيم الذى يشبه البتولة، عن الخضوع للقدر المذل، عن الأسى المتزايد للشعوب المظلومة مثل إسبانيا، التى ولدت فيها. والتى يدرجونها، فى ابتذال جارح، مع بلاد أخرى متوسطة ومراقبة (...) فى الإعلان الجميل تحت عنوان «شعوب حرة»، عن القيام بالمهمة التى تنطوى على نفاق الاستسلام، والتى لا طريق لها، طبقا لعبارة مجهولة المصدر، لا أقول السلام، وإنما الخضوع مقابل حصة شهرية تدفع لها".

ينقسم العمل إلى ثلاث «صور» ، ترتبط فيما بينها برباط داخلى وليست مفككة كما كان الأمر فى مرحلة كتاباته السابقة. فى الصورتين الأوليين نجد أنفسنا أمام أزمة حكومية رأسمالية، يحظى أعضاؤها بنفس القيمة التى يحظى بها نماذج ذات دلالات إسبانيةخالصة، حيث قد فشلت فى محاولة تكوين جبهة صد ضد إحدى الثورات. ثورة علمية، ذات أصول مثالية، تقوم بها أقلية من أصحاب النفوذ، وممثلها الأعلى، والمتحدث الرسمى باسمها فى نفس الوقت، هو شخص قد حقق تفوقا كبيرا بماله من ذكاء براق وحب للإنسانية، بطل تعبيرى أصيل بماله من صفة " الرجل الجديد"، النموذج الجديد للإنسانية الجديدة. والثورة التى تتجسد فى شخصه تأتى مقرونة بالموت، والدمار، والخوف، وعدم الأمان، ولكنها تأتى أيضا بالأمل فى عالم أكثر حرية وأكثر عدلا، ولأول مرة، يتمكن جراو من صناعة عمل ديالكتيكى،أكثر تعقيدا وثراء فى مضمونه من كل ماكتبه من مسرح سابق، حيث لا تؤدى مخالفته إلى نوع من المسرح الاصطلاحى، وإنما إلى مسرح ملتزم وإثباتى.

إنه لأمر مؤسف أن هذه المهزلة، التى تعد بمثابة المحطة الأخيرة فى مشوار الكاتب، لم تأت قبل هذا بكثير، حتى تمنعه من أن يلقى بنفسه بعد عمله سيد بيجماليون El senor de Pigmalion ، فى طريق ميت لمسرح مفعم بالاصطلاحية، رغم اشتماله على مؤشرات فكرية معارضة، مثل المسرح الذى رفع فى وجهه رايات الرفض وعدم الاتفاق.

رابعا - رامون جوميث دى لاسيرنا (١٨٨٨ ـ ١٩٦٣) :

Ramon Gomez de la Serna

فى الانتاج الأدبى الوفير والثرى ـ يشبه السيال الشبق لنهر الأمازون ـينتمى مسرحه فى معظمه إلى فترة شبابه، حين ظهر فى الآداب الإسبانية للفترات الأولى من القرن العشرين «ككاتب مذيب، فى زمن أرستقراطى وديماجوجى»، طبقا لما كتب عنه كانسينوس ـ أسينس Cansinos_ Assens[٩٠]. إنها الفترة التى ظهرت فيها مجلة بروميثوس Prometeo، والتى وقع فيها كتابات كثيرة تحت اسم مستعار هو تريستان Tridtan (تريستان مقطوع الرأس). وكذلك فقد نشر فيها معظم أعماله الدرامية. بين عام ١٩٠٩و ١٩١٢ كتب ونشر سبعة عشر عملا منها، يتكون الجزء الأكبر منها من فصل واحد. وأما الأعمال التى نشرت عام ١٩٠٩ فهى : الخطة الخيالية Lltopia، بياتريث Beatriz، الدمار Desolacion، حكايات الزقاق Cuento de Calleja ، دراما القصر المهجور El drama del Palacio deshabitado، ومن بين التى نشرت عام ١٩١٠ المتاهة El aberinto، والراقصة La bailarina ؛ وفى عام ١٩١١ الذين يمشون وهم نائمون Los senambulas ، الخالدة La siensreviva الخطه الخيالية Utopta (رواية ثانية)، العبور Transito ، حفل الآلام Fiesta de dolores ، التاج الحديدى La coromu deherno de dolores ، البيت الجديد L a casa nuena، الإجماعيون Los un animes؛ فى عام ١٩١٢، مسرح العزلةTeatro en soledad ، المصاب بلوثات الجنون El lunatico. وقد قام رامون جوميث دى لاسيرا يجمع جزء كبير من هذه الأعمال فى كتابين، النذورExvotod ودراما القصر المهجور El drama del palacio deshabitado[٩١]. فى عام ١٩٢٠ يتوقف عن الإنتاج الدرامى. وبعد ذلك بسنوات كثيرة. فى عام ١٩٢٩، يفتتح أعمالا وينشر أخرى. مثل الكائنات الوسيطة Los medios seres[٩٢]. فى عام ١٩٣٥ ينشر عمله الأخير، السلالم Escaleras[٩٣] .

فى المقدمة التى يصدر بها الجزء الأول من أعماله الكاملة (الطبعة المذكورة) كتب «بقيت كذلك خارجاً». معظم مسرحى، مسرح العزلة، الذى تمكن من الخلاص، حيث إن الأصدقاء قد توقعوا أن يروا فيه مقدمة لستة أشخاص يبحثون عن مؤلف Seis personajes en busca de un autor، إنه أمر غير تام ومفرط فى التمتمة .

في الاختصار الذاتي، يحل قضية أعماله الشبابية هكذا : «هل يعني أنني كنت أمر بفترة كنت فيها كاتبا مسرحيا وأن الأجزاء الأولى التي نشرتها كانت مسرحا؟ نعم، هذا حق، ولكنه كان مسرحا ميتا، مسرحا يقرأ داخل قبر بارد، وأتذكر هذه الفترة كما لو كانت تتحدث معي إلهات الفنون المسرحية الرديئات»(٩٤). ولكن أكثر من هذا الرأي السلبي للمؤلف عن جزء كبير من إنتاجه المتقادم زمنيا، يهمنا هنا ماذا كان يعنيه هذا المسرح بالنسبة له عندما كان مايزال إنتاجه حديثا وحيا. وبإحياء ذكرى تلك الأعمال الدرامية، التي وجدت بصورة ودية في الفترة التي كتبها فيها، قال رامون بعض الأمور التي يهمنا أن تذكرها هنا، رغم المغامرة بسردها على طولها : «منذ سنوات، عندما كنت في التاسعة عشرة ومنذ هذا السن وحتى بلوغي سن الرشد ألفت العديد من الأعمال الدرامية والكوميدية(...) كنت وحيدا وفي تلك الأثناء كان ميترلانك Maeterlinck شيئا لا يصدق وكان إيتشيجاراي Echegaray يفتتح أعماله الدرامية الأخيرة، بينما ألفت أنا هذه الأعمال (...) كانت أعمالي« الدرامية والكوميدية تمثل فيضا هائجا لفترة شبابي، طرقا اتبعتها حتى لا أجد نفسي وحيداً مع رغباتي في فن متسلط الذي كان في تلك الأونة الوسطى من حياتي التي عاشتها إسبانيا عن كثب، من المستحيل التفكير حتى في أن أخطها. بكل هذا الهمس لأعمالي المسرحية أمكن لي أن أهدئ اشتياقي المناهض للفن المسرحي(...) لقد تشرفت بكتابة الأعمال الدرامية التي لم تكن مسرحية ومع هذا فما تخلت عن تكون لهما هذه الصفة، وإذا ما كانت الوسيلة الوحيدة آنذاك التي يمكن بها التعرف علي تلك الأعمال تنحصر في القراءة فقط، فإنها لا تكون جزءاً من ذلك المسرح المرعب «المسرح المقروء»(...) هناك حافظات الأوراق الجديدة التي تحمل بين طياتها أعمالاً درامية تنتظر الوقت الملائم لمسرح يكون في حاجة إلى مخزون لا يود أن يذهب به إلى المسرح(...) وفي إحدى مكتباتي يوجد مسرح للكرتون منذ سنوات، واحد من تلك المسارح الصغيرة التي تهم الأطفال، والذي يكتب عليه (مسرح الدراما Teatro Del Drama»)، وهو يبدو بمثابة البذرة الأولى لمسرح كان موجودا في أيامي الخالية، ولم يكن، مع حزني الشديد لعدم وجوده، لأن هذه الأعمال الدرامية التي كانت قد شهدتها فترة البدء والتمرين آنذاك نراها الآن تسلك طريقا من زمن آخر، ودون أن يكون بمقدري الإشارة إلى من تأثروا بها، فقد أخذت بواكير أعمالي من قبل كتاب جاءوا بعدي... في معظم هذه الأعمال الدرامية أحاول رسم شخصية موجودة في زمن ما من العمل في ظروف مثيرة وبنوع ما من الأصالة. هناك لحظة زمنية في هذه

الأعمال، الذى لا أراه بالتحديد وقت فك العقدة، هو الذى جذبنى بصورة أكبر لتأليف الإنتاج المسرحى كله.(...) وما أود أن أقوله هو أننى ما لجأت قط إلى الحيل الذكية وصلف الخيال، رافضا نفس هذه المؤثرات الفنية التى تضفى أسراراً - مستعارة على الكثير من الأعمال الدرامية الحديثة. لقد اخترت ساعة غير متعمقة وإنسانية وعملت على عـزلهـا وإبرازها وسط الطقس الذى لا غنى عنه للفن الدرامى»(٩٥). من هذه النصوص وغيرها التى بإمكاننا إضافتها - نصوص ذكرت فى مناسبتها المستحقة على يد جـرانخـيل Granjel وتكررت على لسـان بونثى Ponce يمكننا أن نصل إلى نتيجة، من بين أشياء أخرى لا تهمنا كثيرا هنا، مفادها أن هذا المسرح الشبابى لرامـون دى لاسيرنا كان بمثابة رد من جانبه - ولا يهم إذا كان ردا فوضـويا - وتحديه، ولا يهم إذا ما كان تحديا عدوانيا، على المسرح الاسبانى الوحيد الذى تبوء مكانه فى أوائل القرن واستلب بطريقة احتكارية انتباه الجمهور والنقاد. لقد حاول رامون، كما حاول من قبل أونامونو unamuno، وبايى- إنكلان valle -Inclan، وجراو Grau، وآثورين Azorin فيما بعد - دون أن يدخل فى دائرة اهتمامنا الآن القيمة المختلفة التى تمثلها كل من هذه الفنون فى كتابة المسرح - أن يفتح رافدا صوب مسرح آخر غير الذى كان سائدا، مسرح بدت فيه الرغبة فى كتابة شئ جديد(٩٦) وقطع الصلة بالقديم، رغم أن ذلك، مثلما حدث مع الكتاب الخمسة المذكورين، لم يكن ذا فاعلية تذكر فى المسرح المعاصر ومن الناحية التاريخية فإن هذا المسرح الجديد والمختلف قد منى بالفشل، رغم أنه كان على نفس الدرجة من العظمة والأهمية التى توفرت لمسرح بايى - إنكلان أو كثافة الأفكار عند أونامونو Unamuno .

بهذا الفشل خسر المسرح الإسبانى، فى مجمله كظاهرة مسرحية، الفرصة التاريخية لإحتلاله مكانة أفضل فى خط المسرح الأوروبى المعاصر. ومن خلال وجهة النظر هذه، لا من غيرها، يمكن الحديث عن قيمة ومعنى الإنتاج المسرحى لرامون جوميث دى لاسيريا من خلال وجهات النظر هذه - وخاصة وجهة النظر الدرامية الصارمة - فإن أعمال رامون جوميث دى لاسيرنا تعد الأضعف بين هذه المجموعة من المجددين والمخالفين . والفائدة التى ترجمت من ورائها، على وجه الخصوص، إنما هى وثائقية . أهميتها تتركز فى كونها تعنى المحاولة، ولكن دون أن يعمل هذا على أن تتجاوز هذه المحاولة حدود الخط المطبوع الذى حدده لها مؤلفها(٩٧).

تتركز الناحية الموضوعية فى المسرح الشبابى لرامون دى لاسيرنا حول موضوعين أساسيين هما : موضوع الغرام ونقد بعض الجوانب التى تمثل الأعراف المرعبة فى المجتمع(٩٨)، النقد الذى لم يتحول قط، بماله من حدود معينة، إلى «نقد اجتماعى». عامة، نجد هذين الموضوعين يظهران جنبا إلى جنب، رغم أن الأول هو الذى يسود فى النهاية. ولنختر ثلاثة أمثلة. فى «مقدمة» دراما القصر المهجورة El drama del Palacio deshabitado كتب: «لقد تعبت من العبارات، التوقيرات والاهتمامات، ليس بملك الحياة للوكريثيو Lncrecio، وإنما بتفاؤل عظيم فى الإفراط يغرق كل شئ، والاستسلام والشبق فى الطل... تقاليد مرعية فى المجتمع أخذت طابع الاصطلاح أصبحت عملاقا بين الإنسانية وفى شحمة الأذن والأعصاب «يدهشنى أن أرى كل الشبان عميانا، مقطعوى الأيدى، مقطوعى الأرجل، ينظرون، يتحركون ويسيرون بأجهزة دون مطلب واقعى، دون ما له من فطانة ومعتقد خالص.. وإذا لم يتحول الإنسان إلى ثائر فى أقرب وقت، ومفسد وشرير ضد الانحطاط، فلن يكون فقط نتاج من القرد، وإنما للكذبة الأولى وهذا يجعل منه كائنا شبحا، ضعيفا، مهتزا، أسيرا لفكرة ما... ولنكن حلا مستمرا فى عمليات الاعتقادات، والتى قد فرضت كلها باستمرارية عمياء ليس إلا...» ما هو الأمر، مع هذا، الذى يود المؤلف تقديمه؟ حوار مجموعة من الأموات - سكان القصر المهجور - الذين لا وجود لشئ حى فيهم إلا الرغبة الجنسية والاشتياق للمتعة التى لم يتذوقوها. إن الموت عبارة عن حالة من الإفلاس تبدو فيها المتعة الجنسية أكثر شئ قيمة. روسا وخوان، هما اللذان بقيا أحياء من بين سكان القصر، فى ريعان شبابهما، يمثلان الحقيقة الأساسية للوجود: نجاح الشهوانية. فى اليوتوبيا الثانية، كعلاج لكل أمراض الشخصيات غير المصنفة. جميعهم يحيون على هامش المجتمع، يتم طرح العودة إلى الغريزة. وهكذا فأصبحت الثورة الفاعلة الأولى تكمن، كما نادى أحد الشخصيات، فى «مجاهدة الأفكار لا العواطف». فى المجنون El Lunatico، يبدو البطل فى صورة رجل تمكن منه مرض عدم الانبساط الجنسى والذى قد خنق لتوه «الفتاة الزاهدة» التى أرادت إنقاذه. وقد تكلم بحق جرانخيل عن «الجنس المتجاوز للحد عند جوميث دى لا سيرنا فى سنوات شبابه» (لوحة صفحة ١٦) والذى يقدم له تفسيرا نفسانياً - ذاتياً وعلى هامش هذا الجنس التجارى يمكن الإشارة إلى اليوتوبيا الأولى، حيث يتم عرض دراما الفنان على خشبة المسرح فى مجتمع أخنس وخاضع للتقاليد المرعية فيه، ويتميز برهبته للألم الحى.

يقطع البطل كل صلة له بهـذا العالم فينتحر . وأيضـا نجد على هامش الموضـوع الغرامى البيت الجديد La casa nueno، والذى يهدف – كما يرى جرانخيل Gronjel– «إلى توضيح كيف أن الحياة فى قشتالة تكون محتملة فقط داخل سور التجمعات البشرية، والقرى أو المدن، وذلك بغض النظر عن المناظر الطبيعية التى تحيط بها وتحدد معالمها». من بينها جميعا فإن الأكثر أهمية، سواء من ناحية وجهة النظر الدرامية أو الأخرى المتعلقـة بالعـرض المسرحى، بالنسبة لنا هو العمل الذى يحمل عنوان بياتريث Beatriz، والذى تواتى فيه الجرأة الكاتب لأن يركز الحدث – فى عام ١٩٠٩– حول رأس خوان إل باوتيستا المقطوع، والذى كان هدفا للعاطفة المتصوفة– الشهوانية عند بياتريث. وفى المشهد الذى تظهر فيه بياتريث، تحيط بها الشخصيات الأخرى، وقد عصبت الرأس المقطوع نحس فيها طعما سابقا على تقنية بايى إنكلان.

فى كل هذه الحوارات الدرامية، التى هى أكثر من كونها أعمالا درامية – «تعد قصائد تتمتع ببنية درامية قوية» (كانسينوس – أسينس، العمل المذكور، صفحة ٢٤٨) يعبر رامون عن الأفكار الشخصية التى تلح عليه، مؤلفا بينها وبين عناصر شكلية منحطة، حداثية، سابقة على التعبيرية والسريالية وتأتى الملاحظة التى يراها كانسينوس – أسينس على درجة كبيرة من الأهمية، والتى طبقا لما تذكره فإن بعض الرموز والطرق المتبعة فى تسمية الشخصيات – «صاحب الكرافتـة القـديمة، صاحب العينين الحادتين، صاحب الشعر الكثيف ، الأحدب» – تذكرنـا براتشيلدى Rachilde وإرخينيو سوى Eugenio Sue .

فى عام ١٩٢٩ أمام جمهور منقسم، يفتتح الكائنات الوسيطة medios Seres تكمن أصالة هذا العمل، على وجه الخصوص، فى التوصيف المسرحى الشخصيات وفى الفكرة الدرامية التى تدعمها، أكثر من مضمونها وتنفيذها. عن هذه الكائنات الوسيطة يقول مؤلفها على لسان الملقن، الذين يكلفه بتقديم الشخصيات للجمهور: «إن الكائنات الوسيطة التى سوف نراها ... عبارة عن أناس حقيقيين، والذين يبدون أمامكم فقط ساعة العرض أناسا وسطا هذا الجانب من الظلال الذى يبين عن السواد الذى يغطى نصف ثيابهم وشخصيتهم من طرف الرأس وحتى أخمص القدم، الجانب الأيمن أو الجانب الأيسر، تبعا للصفات التى لا يتحلون بها، لا يجب أن تصدمكم فتفزعونهم

بهمسكم، لأنهم لا يدرون أنهم يتمثلون فيكم بهذا الجانب المظلم، فيما أنهم يوجدون فى مستوى آخر يرون أنفسهم مختلفين(...) الكائنات الوسيطة يفرحون بما ينقصهم، إنهم متفانون بفضل ما ينقصهم وما يستنشقونه تماما من جراح انقساماتهم. وربما أنه بفضل إبصار الواقع والحقائق التى تعرضها هذه الكوميديا، يرى بوضوح أن هذا الجانب الحلو الذى لا ينتهى هو الذى يضفى على الكائنات تلك الروح الشعرية. معظمنا يندرج تحت راية الكائنات المتوسطة، وبهذا يمكننا أن نعامل بكل تقدير واعتبار هؤلاء الذين يتهمون بهذه الصفة فى الجو فوق البنفسجي للمسرح»[٩٩] هذا الحال الذى توجد عليه الكائنات المتوسطة غير الكاملة فى ذاتها والتى هى فى حاجة دائمة إلى من يكملها ، يبديها لنا المؤلف عن طريق حدث بسيط، يقوم ببطولته بابلو Pablo ولوثيا Lucia، ويشعورهما، فى الذكرى السنوية الأولى لزواجهما، بأنهما غير قادرين على أن يكمل أحدهما الآخر، يبدآن رحلة البحث فى الآخرين عن ذلك الكائن الذى يمكن أن يكملهما، فيجدانه أخيرا، يجده الزوج فى شخص مارجاريتا Margarita والزوجة تجده فى شخص فيديل. «إن الفراغ الذى تعانى منه الكائنات فى بحثها عن كمالها الوجودى» (بونثى Ponce، العمل المذكور، صفحة ١٢٩-١٣٠) لا يصل فى العمل إلى الوجود الدرامى الحقيقى. لقد رغب رامون فى أن يكتب الرواية بعمق لم يحصل عليه هنا، وهذا ما يقوله لنا «التنبيه» الموجود فى نهاية طبعة مجلة الغرب Revista de Oecidente: «إن المؤلف قد وعد مكتبة مجلة الغرب رواية أخرى تختلف تمام الاختلاف عن الكائنات المتوسطة Los medios seres وبما أن العمل الذى تم افتتاحه كان مهزلة سهلة ومفهومة. فإن الرواية الجديدة ستكون مهزلة صعبة وتكاد تستعصى على الفهم، خارج الواقع، للكائنات الوسيطة المكملة، الأكثر ملأ وضيقا، الأكثر دراماتيكية، الأكثر حيازة للأسرار» (صفحة ٣٩٤) وليكن فى معلومنا، أنه لم يكتب هذه الرواية.

وأخيرا تعرض لنا السلالم Las escaleras التى تحتوى على بنية أولية جدا من ناحية التقنية المسرحية، وفى صورة رمزية عبر سلمين، أحدهما الذى يوصل إلى «بيت السعادة» والآخر الذى يؤدى إلى «بيت التعاسة»، انتصار الحب الإنسانى على يد كل من لويسا وإنريكى. ويزعم جرانخيل Granjel أنه قد عثر فى هذا العمل على مدلول لترجمة ذاتية، كما عثر على نفسه الشئ أيضا فى الكائنات المتوسطة Los medios sres.

وترجع أهمية مسرح رامون جوميث دى لاسيرنا إلى أنه يعد محاولة لطريقة أخرى جديدة للصنعة المسرحية، ولكن دون أن يتخطى هذا حدود الخط المطبوع الذى

حدده له مؤلفه. ولا ننسى. مع هذا، هذه الكلمات لرامون جوميث دى لاسيرنا :

... لم أكن أرغب قط فى أن تمثل أعمالى فتعبر طريق المسرح، اللا أخلاقى، الذى يؤدى إلى الوقوع فى أسوء السيميونيات والتأملات، وهو الأمر الذى أوصلنى لإقناع بعض الأصدقاء الأعزاء بأن يمروا لى يد العون، وهم الذين كانوا على استعداد ويقين من إرسال حمّال من أجل رموزى التى صنعتها من الجص.

– ولم هذا الهوس؟ – أسمع من يوجه إلىّ هذا السؤال.

– لأنه لايوجد جمهور أكثر غموضًا من جمهور المسرح...

– ولماذا، إذن، يُصرّ الكتاب على كتابة المسرح؟ – يكررون السؤال علىّ.

– لأن هناك إستهلالات للروح ، فى ساعة نَفْساء وقت تخطيه ، والتى يحتاج إليها الشكل المسرحى ، الموضوعية الحرْفية ، الحدث القنيع والذى يجرى بين الصفحات . (مجلة الغرب ، الإشارة المذكورة صفحة ٨٧ – ٨٨) .

خامسا – آثورين Azorin (١٨٧٣–١٩٦٧) ومسرحه بدون الدراما :

إذا ما كان لنا أن نقبل تقسيم الفترات التى كتب فيها آثورين أعماله الأدبية إلى أربع ، طبقاً للمعيار الذى تبناه نقاده ، فسوف نجد أن إنتاجه الأدبى هذا ، فى جلّه ، متمركزًا فى الفترة الثالثة (١٩٢٥ – ١٩٣٦) ، وهى الفترة التالية لعمله دونيا إيتس Dona Inés ، ونشر فيها ، نشير فقط لبعض العناوين ، فارس فى غير زمانه El Caballero inactual (فيليكس بارجاس) أبيض فى أزرق Blanco en azul ، الواقعية الراقية Superrealismo ، شعب Pueblo . بين ١٩٢٦ و ١٩٣٦ قام آثورين بافتتاح ثمانية من أعماله : إسبانيا القديمة old Spain (١٩٢٦) ، براندى ، مزيد من البراندى Brandy, mucho brandy ، كوميديا الفن Comedia aed arte (١٩٢٧) ، الغيب Lo inuisible (١٩٢٨) ، ثلاثية مكونة من : العنكبوت الصغير فى المرآة La aranita enel espejo ، الحصّاد El Segador ودكتور ديث من ٣ إلى El Doctor Death de 3 a 5 o) .

الجلبـة (١٩٢٨ ، بالتعاون مع مونيوت سيكا Munoz Seca)[١٠٠] ، الملاك الصغير Ahgelita (١٩٣٠) ، ثيربانتس أو البيت السـعيد Cervantes ola casa encantada (١٩٣١) ، حرب العصابات La guerrilla (١٩٣٦) . ويكتمل إنتاجه الدرامي بثلاثة أعمال أخرى هي : سلطان الحب La fuerza del amor ، الذى كتب قبل ذلك بسنوات كثيرة (١٩٠١) ، ويختلف كثيراً عن بقية إنتاجه المسرحي ؛ جوديت Judit (١٩٢٦) ، والذى لم يمثل أو ينشر قط[١٠١] ، مهزلة تعليمية Farsa docente (١٩٤٢) ، والذى يعد آخر عمله كتبه آثورين للمسرح .

ولقد كان انشغال آثورين واهتمامه بالمسرح عميقا ودائما على مدى مشواره الأدبى الأولى الطويل[١٠٢] وذلك طبقاً لما يبرهن عليه العدد المتزايد من المقالات التى كتبت عنه. بهذه الحساسية المعروفة عن الكاتب. التى تعد ذكاء محضًا. قام آثورين فى مواجهة المسرح الاسبانى المعاصر، بالمطالبة بضرورة تجديده وفتح مجالات جديدة للتعبير أمامه. إن المسرح الجديد لابد له أن يكون مناهضًا للواقعية «إن الأمر الأساسى فى هذا المسرح - كتب ١٠٣ - هو النزوع من الواقع. فالمسرح اليوم يتسم بأنه مسرح مافوق الواقعية، يحتقر الصورة الدقيقة، الأصلية، المطولة، عن الواقع. ينتشر فى بيئة حالمة، غير واقعية». إن الفلسفة الجمالية الطبيعية تنتمى إلى الأمس وقد كانت ضرورية فى زمانها - يرى آثورين - ولكن عقب الحرب العالمية بدأ العالم يتغير وبدأ يحس بحاجته إلى أمر آخر. والفلسفة الجمالية التى تضفى تعبيراً على هذه الأشياء الجديدة تسمى مافوق الواقعية (السيرالية).

إن المسرح فى إسبانيا يخطو خطواته نحو التغيير بضغط من السيريالية». (الأعمال الكاملة، الجزء التاسع، صفحة ١٠٥). ويأتى هذا الأمر حتى يطرح تعبيراً على واقع آخر مختلف عن ذلك الذى كان يتأمله المذهب الطبيعى:"واقع أكثر دقـة، وأكثر خفة، وأكثر أثيرية، وبالمرة،- وهذا هو التناقض الظاهرى العجيب -، الأكثر صلابة، الأكثر تماسكا، واستمرارية. ولقد وصلنا، بتخلينا عن المادية اليومية، إلى واقع الفطنة. وإن المشاكل الكبرى للمعرفة تكوّن، فى الوقت الحاضر (كتب آثورين هذا الكلام فى عام ١٩٢٧)، المادة الأكثر استمرارية ورقة فى إطار الفن» (الأعمال الكاملة، ٩٠ صفحة ١٠٤)

وبوعى ويقظة من الكاتب للحركات الجمالية الأخيرة للمسرح الأجنبى - بيرانديللو ، ميترلينك، بيتوف، كوكتياو، بيلليرين، ميرهولد، جاستون باتى- يؤكد آثورين

مرة بعد أخرى الحاجة إلى قطع الصلة مع اللاحركة التى تتمتع بها الساحات المسرحية الإسبانية، وتغيير لانقول فقط الموضوعات والتقنية بالنسبة للعمل الدرامى، وإنما للبنية الكلية للعرض المسرحى : الديكورات، تقنية الإضاءة، العرض (المونتاج)، والتمثيل. يشير أيضًا إلى الأهمية وحرية الخلق بالنسبة لمخرج العرض يلفت الانتباه إلى العلاقات الجديدة بين التقنية السينمائية والأخرى المسرحية ؛ يلح كثيراً على ضرورة ظهور عالم اللاشعور على خشبة المسرح. وبالنسبة للواقع الجديد للعمل المسرحى، تمشيًا مع احتياجات المجتمع الجديد وإيقاع الحياة العصرية، لا بد له من أن يكون «سريعا، خفيفًا ومتناقضًا»؟ لابد من حذف أو التقليل لأدنى درجة من ذكر النص الثانى بين ثنايا العمل. إنه ليس العالم الخارجى، عالم الأحداث، وإنما هو العالم الداخلى، عالم الأفكار والمشاكل الروحية والخيالات، الذى يقع على عاتقه إمداد الكاتب بمواده. وبمعنى أدق، فإن العمل المسرحى الجديد عليه أن يقدم تعبيراً للتوتر الدياليكيتكى بين سلسلتين من الأخيلة: «الأخيلة المباشرة، الواعية، الواضحة، المحددة» التى تصدر عن الوعى (الشعور) والأخيلة التى تصدر من أعماق اللاشعور فى أرواحنا. وعلى الكاتب المسرحى الجديد، والفنان الجديد عليه أن يشتت الجمهور: «تشتيت! هذا هو العمل الأنبل، والأرق والأغنى من جانب الفنان: القيام بعمل التشتيت. وفى عمل التضليل و التشتيت هـذا تكمن المكافـأة الأسمى للكاتب» (الأعمال الكاملة، ٩، صفحة ١٢٧ - ١٢٨).

يرى آثورين بأن الأمر الأساسى فى العمل المسرحى يكمن فى الحوار. «فى الفن المسرحى يعتبر الحوار هو كل شئ. كل شئ لا بد له من أن يكون مدرجًا بالحوار. فى الحوار النظيف والقوى، والمرن فى نفس الوقت: المنساب والملون» (الأعمال الكاملة، ٤ ، صفحة ٩١٧). المسرح هو الحوار؛ لابد من إدراج كل شئ داخل الحوار. طبائع الشخصيات، خشبة المسرح، المجلس، العادات، خصوصيات هذا وذاك من الرجال أو هذه وتلك من النساء؛ كل شئ، فى النهاية، لابد أن يستمد من الحوار. تتحقق قيمة المسرح ولمعانه بواسطة الحوار» (الأعمال الكاملة، ٩، صفحة ٩٢). ليس لهذا الحوار أن يكون حوارا مكتوبا، وإنما حوار ناطق ؟ ليس له أن يدُرس، وأن يكون انعكاسيًا، وإنما لابد له من أن يقبل «كل موارد، وعوارض، وتفسيرات الحوار الشائع»، ولهذا فعليه أن يلجأ إلى التكرار، «إلى التراجع، والطرق المزيفة» «لكى يعطى حياة، وتشجيعًا، وأصالة للحوار»، حيث «إن التناغم التام الذى يستخدمه مؤلفونا، التواصل الكلى، التتابع الكلى لحواراتهم، يرغبون بهذا أن يكون واقعًا، فإنه أمر ينطوى على الزيف فى أعماقه.» (الأعمال الكاملة، ٩٠ صفحة ٩٣).

وبهذا نجد أن الفلسفة الجمالية المسرحية عند آثورين تأتي متجاوبة، إذن، مع ميل براق وعميق لتجديد المسرح الإسباني، ويعد كذلك دليلا واضحاً على رغبته في أن يخرج المناخ المسرحي الاسباني من تقوقعه ضمن الإطار الاقليمي ليدخل به إلى ساحة الاتجاهات الجديدة للمسرح الأوروبي، وخاصة في معناه التعبيري الفرنسي . إن نقطة انطلاقه تبدأ من نفيه للفلسفة الجمالية الطبيعية واستبدالها بمسرح مناهض للواقعية، يسمح بظهور عالم اللاشعور والغرائب.

ولنعبر الآن من خلال هذه النظرية حول المسرح إلى مسرح آثورين، الذي يبدأ من إسبانيا القديمة Old Spain وحتى المهزلة التعليمية La farsa decente.

إن بيريث مينيك Pérez Minik، الذي يعتبر مسرح آثورين أشبة بمسرح الهروب المحض، يلخص هكذا ملاحظاته الأساسية. «الميل إلى الحذف كحالة نفسية، إدراك ساذج للمسرح على أنه مجرد لعبة، الرمزية الشعرية، هروب على الطريقة الرومانتيكية، النقد الذاتي والداخلي لخشبة المسرح، تحديد ماهو غريب، وبإغراق كل شئ، موقفه المناقض للسيريالية الذي يغطي كل موقفه التيوريتيكي»(١٠٤).

تقدم الأعمال الثلاثة الأولى لآثورين بنية درامية تكاد تكون متماثلة، تكمن «أصلا، في إيجاد حالة من المواجهة بين قيمتين أو مبدأين أو بعدين من الواقع الإجمالي – الداخلي والخارجي – والذي ينجم من المواجهة بينهما عن طريق الحوار تحديد للحدث، حدث، إذا كان بالإمكان أن تقول هذا، سلبي، حيث إن الأمر القاطع في هذا الحدث ليس النتيجة أو الخلاصة لهذه المواجهة، وإنما المواجهة نفسها»التواجد، في وحدة العمل، لطرفيّ المواجهة. ولكن، مع وجود تناقض ظاهري – وهذه المواجهة تبدو لي أنها المكون الأساسي لمسرح آثورين – ، من هذه المواجهة لا ينبثق نزاع قط، حيث إن الشخصيات التي تجسد أو تمثل القوتين المتقابلتين لا تتنازع فيما بينها، لا تتقابل بصورة تنم عن العصبية، ولكن، على النقيض من هذا، رغم أنهما يبدوان في صورة النقيضين، يكمّل بعضهم الآخر، يبدو كما لو أن المؤلف قد أراد البرهنة على وجود الإزدواجية في إطار الوضع الإنساني في أيّ من مستوياته – الاجتماعي، النفسي، الجمالي–، ولكن ليس في هدفه بيان صراعه. إن القوى مازالت هناك، ظاهرة، لكن لا أثر لأي دراما من ناحيتها. وهذا يعني، بأن هذه الأعمال تمثل مسرح الازدواجية (الثنائية)، ولكن بغير دراما، مواجهة، لكن بدون نزاع.

فى إسبانيا القديمة Old Spain نجد أن عنصرى الثنائية يتمثلان فى التراث والتقدم. يمثل التراث الماركيز دى ثيْروس والتقــدم يمثله دون خواكين. أما المـــاركيز دى ثيرّوس فـإنه يعيش منعزلاً فى قرية قديمة من قرى قشتالة، منزويا داخل مقره، الذى لايشغل منه سوى القليل من الغرف. تكمن فلسفته فى أن يجعل من نفسه رقيباً على مجريات الأحداث»، وأن يجعل أمره منحصراً فى عامله الداخلى، مالك وسيد روحه. أما دون خواكين، المليونير الأمريكى من أصل إسبانى، على الرغم من أنه مغرم بإسبانيا القديمة، إلا أنه مازال يعترف بالحاجة إلى النشاط الخارجى، وتكمن فلسفته فى الحاجة إلى التغيير باعتباره قاعدة للتقدم والمسيرة الصاعدة للحضارة. والعمل يدور حول هذه المواجهة اللا نزاعية لفلسفتى التغيير والثبات هاتين، اللتين هما، فى الواقع، بمثابة طريقتين مختلفتين للحدث: حدث مادى وحدث روحى. أما أناس القرية، الذين يقومون بمهمة الكورس، فإنهم ينقسمون إلى مجموعتين: «مجموعة تابعة للفكر الخواكينى» وأخرى «مناهضة للفكر الخواكينى». ويتلاشى هذا التقسيم عندما يقوم خواكين، بعد أن يتخلى عن المجهول فى شخصيته، بإهداء الأموال. وهكذا يعمل المال على أن يقف الجميع، نفعيا، إلى جانب دون خواكين. ولكن التركيبة المثالية لهاتين القوتين– التراث والتقدم– تأتى متمثلة فى بيبيتا Pepita، ابنة الماركيز، التى ستنضم إلى دون خواكين، فاتحة الطريق أمام إمكانية أن يخرج من الجذع العتيق للتراث الشجرة الجديدة للتقدم. لا التراث ولا التقدم كافيين بنفسيهما. ولكن من الضرورى أن يحدث اتحاد بينهما. «إن البشرية هى: تجديد، استمرارية للماضى، ولكن علينا أن نضيف لهذا الماضى قوة جديدة.»

فى براندى، مــزيد من البــراندى Brandy, mucho brandy تأتى الثنائيــة من التقابل الحاصل بين الحياة كرغبة وطموح والحياة كواقع يصبح من الممكن فيه نيل الرغبة والطموح. أسرة مكونة من الأب والأم وبنتهما. تعيش فى فقر مدقع كبقية أفراد الطبقة المتوسطة الاسبانية، تعيش على أمل الخروج من هذا الوضع المهين، المبتذل، وذلك بوقوع حدث غير عادى، وقد وقع، على غير انتظار، فى صورة إرث آل إليها من قريب بعيد القرابة قد وافته المنية. ولكى يمكن للأسرة أن تتمتع بهذا الإرث لابد لها من الوفاء بشرطين: أن تعلق صورة هذا القريب فى غرفة طعام الأسرة، ولمرة فى العام، فى يوم الموتى، يجب على الأسرة أن تقيم أمام تلك الصورة حفل عشاء مهيب. ومن أجل مراقبة الوفاء بهذين الشرطين، نرى شخصية جــديدة، السـيد فـوج Fogg،

السكرتير القديم للمتوفى، يلزم عليها العيش داخل المنزل الذى تقيم فيه الأسرة. وهكذا، فإن الثروة، بدلا من أن تجلب السعادة، أتت معها بالهموم والقلق، وألقت بثقلها كاللعنة، كالقضاء فوق أفراد الأسرة. وللخروج من هذه الدائرة المشئومة تقرر الابنة، لاورا Laura فى نهاية الأمر الرحيل، حتى تحقق فى الدنيا الواسعة طموحها، رغبتها فى المغامرة والحركة. فى مشهد سابق، تتدخل فيه «الأمور العجيبة»، تتحدث لاورا Laura – أأحلم ؟، أهذا حقيقة؟– مع شخصية الصورة، التى تظهر لها، فى المقام الأول فى حالة رجل عجوز، حتى يوضح لها بأن الحياة الفاعلة، حياة المغامرة ليست سوى غبار ودخان، لا شئ، حيث إن الشئ القيّم هو السلام وهدوء الروح: يعود ليظهر لها من جديد، للمرة الثانية، شابا، كى يوضح لها عكس ما قاله آنفا: بالحركة والعمل فقط، بالسير نحو المجهول تصبح الحياة حياة كاملة. تختار لاورا البديل الثانى. تتخلى عن الرجل الذى تحبه وترحل بحثا عن المجهول: «القضاء يدفعنى؛ إنى راحلة»، تقول. إنها كلماتها الأخيرة. ولكنها تعود للظهور فى مشهد صامت، فى نهاية العمل، «لاورا، أيتها الخاملة، الفانية، البكاءة، ضعى رأسك فوق كتف رافائيل»، تبعا لما ذكر فى النص الثانى .

فى كوميديا الفن Comedia del arte نرى أن الثنائية المتقابلة هنا تتكون من الحقيقة والخيال أو من الفن والحياة. الأشخاص ينتمون إلى عالم المسرح – شاعر درامى وممثلو إحدى شركات التمثيل – ويأتى العمل مكتوبا بتقنية «المسرح داخل المسرح». مجموعة من الممثلين، فى يوم عطلة بأحد الحقول، وقد أسرهم عالم الفن، الذى يعد بالنسبة لهم أكثر واقعية من الطبيعة، يمثلون مشهدا عن أوديب فى كولونيا Edipo en Colonna . وبعد فترة موجزة أصبح الممثل التراجيدى الذى أخذ على عاتقه تمثيل دور أوديب أعمى حقيقة. وحين يعود، وهو أعمى، ليمثل دور أوديب الأعمى، فإن واقع الحال التى أصبح عليها سوف يغير واقع الخيال ليحيله إلى واقع حقيقى أكثر عمقا. إن السلسلة واقع – خيال – واقع تعود لتبدأ من جديد فى نهاية العمل بحيث تجعل الشخصيات، التى تجمعت من أجل إقامة تكريم للممثل التراجيدى الكبير، تقوم بتمثيل مشهد آخر بعنوان الشاعر الجوال El Trovador، والذى يبدو فيه أن العلاقة بين البطلين تتوافق، حين ظهورها، مع العلاقة الحقيقية بين الممثلين. يلقى الممثل التراجيدى حتفه حقيقة وهو يمثل دور الشاعر الجوال. واقع وخيال، فن وحياة هما الوجهان، المتشابهان فى غموض، المتساويان فى حقيقتيهما للوجود الإنسانى.

فى الأعمال الثلاثة يعمل آثورين على أن يجعل المتفرج يرى ويحس، بطريقة جلية وصريحة، أن الأمر عبارة عن لعبة، تمثيل مسرحي، خيال. ولكن، مع تطور التمثيل، مع انهماك الممثلين فى العملية المسرحية، نرى الخيال حقيقة واقعة، بحيث يصبح من المستحيل التمييز بينهما أو فصلهما.

أما ثلاثية الغيب Lo invisible فإن بطلها الموت، أو بمعنى أفضل، سر الموت. وقد تم افتتاح كل عمل من الأعمال القصيرة التى تكون هذه الثلاثية على حدة فى تواريخ مختلفة. الأول، العنكبوت الصغيرة فى المرآة La aranita en el espejo ، تعالج سر الموت باعتباره هاجسا. امرأة مريضة تنتظر زوجها الذى لابد له أن يأتى، بعد غياب طويل، بين آن وآخر، دون أن تدرى أنه لن يصل أبدا لأنه قد أصبح فى عداد الموتى ترى عنكبوتا صغيرة فى المرآة، الرمز الذى كثيرا ما يستخدمه آثورين، والذى يعد رمزا وعلامة على وجود الموت. تنتظر المرأة زوجها المتوفى، هادئة، دون ما رعب، وما تدرى بأن الموت قد أقبل وحلّ، ولكن فى شخص آخر وفى مكان أيضا. وفى الحصاد El segador نجد الموت مُستحضرا، وقد تحول إلى حضور وشيك الوقوع بواسطة كلمات يتفوه بها زوج وزوجته طاعنان فى السن، سيشتغلان بالزراعة ويرغبان فى الإبقاء على أراضى ماريا فى أيديهما، وماريا هذه شابة أرمل، أم لطفل ينام فى سريره. إن الكلمة الصادرة عن المزارعين التى تحكى كيف أن حصّادا يطرق أبواب البيوت التى يوجد بها أطفال يموتون بعد هذا النداء، تجعل ماريا تشعر برهبة فى داخلها. وحين تصبح بمفردها، يملؤها الضيق، تسمع طرقات على بابها. يسدل الستار على الدموع التى تنهمر من عينى الأم، وهى تضم الطفل بين ذراعيها، تاركة فى نفس المتفرج نفس هذا الرعب أمام سلطان الموت الغامض وغير المرئى. أما العمل الثالث فهو دكتور ديث Doctor Death ، فإنهاتعالج دراميا سر الانتقال، لتلك اللحظة التى لا يمكن إدراكها، منطويا فى عزلة متأصلة، يمر الإنسان من مملكة الحياة إلى مملكة الموت. يتطور الحدث فى صالة أحد الأطباء، الدكتور مويرتى (الدكتور مَوْت). المرور، الدخول إلى مكتب الطبيب، يتم فى نظافة تامة، وتعقيم تام، دون مارهبة تذكر. المريضة، التى سوف يداهمها الموت، تدخل فى مرحلة الموت، وحيدة، «صلبة، قائمة، وقورة، تلقى برأسها إلى الخلف». وآخر كلمات تلفظت بها كانت اللانهائى، الخلود. وأما عن بؤرتى الحدث الدراميتين فهما، أولا، التمرد أمام الموت، الاحتجاج وعدم الرضا، وثانيا، قبول الموت فى هدوء تام باعتباره القضاء المحتوم.

جاءت فكرة كتابة الثلاثية، كما كتب آثورين، نتيجة قراءته لدفاتر مالتى لاوريدس بريدج Los Cuadernos de Malte dourids Brigge، للكاتب راينرد ماريا ريلك Rainer María Rilke. ولقد أشار النقاد إلى وجود تأثير لميترلينك Maeterlinck فى الغيب lo invisible لآثورين، وخاصة من الأعمال الآتية التى كتبها المؤلف المذكور: الدخيلة La intrusa، العميان Los Ciegos، خصوصية Interion. يتناول ديث بلاخا Diaz- Plaja هذه العلاقة مشيرا إلى الاختلافات التى اتبعها كل من الكاتبين: «إن الانتصار الكبير لآثورين يكمن فى حصوله على نفس درجة الرجفة التى يتمتع بها ميترلانك، ولكن بطريقة أكثر قناعة، وأكثر نظافة، وطهارة. دون إشاعات أو عواطف.(...) دون جلاء وقتامة، دون ظُلَيْل، دون غموض»(١٠٥). الأمر الذى يجب أن نضيف إليه: وبسذاجة كبيرة وقلة فى الثراء والكثافة الدراميين.

الملاك الصغير Angelita عادة ما يعتبرها النقاد أفضل الأعمال الدرامية التى كتبها آثورين. يبدو لى من المهم أن نذكر بعض الأفكار التى يطرحها الكاتب فى المقدمة التى صدر بها هذا العمل (الأعمال الكاملة، ٥، صفحات ٤٤٧-٤٥٠): «الإحساس بالوقت فى شعور كاتب العمل؛ الإحساس بالوقت وبنظيره اللصيق المكان. الوقت الذى يُفْرض حرجا، الذى يتلاشى فى سهولة، الذى يعمل على إيجاد وخلق حالة نفسية مؤلمة» ـ «عمل لاهوتى؛ فكرة عمل لاهوتى قمنا فيه بتخطى الواقع اليومى كى نقترب من الرمز الخالد؛ أن نبدأ بما هو عجيب، بمعلومة تحكمية، حتى نصعد باحتمالية لفكرة رئيسية. إن فكرة الزمن والمكان تعذب البشر. حرج كبير وتسلط كبير لقدر الأحياء. تتابع الأيام، وتلاشى الشفق بعد الشفق وإدراج العمل فى الوقائع الحقيقية للزمان والمكان» .

آثورين، الكاتب الذى يحس الوقت بعمق شديد- لنتذكر الفصول الجميلة لأعمال مثل الشعوب Los Pueblos، ودونيا إينس Dona Inés- كتب هذا العمل الرمزى حتى يجسد فى حدث درامى هذا الحرج للزمان وهذا «الإلحاح من جانب القدر الذى ينتظر الأحياء» ومع هذا، فإن هذا الحرج وهذا الإلحاح لا يظهران أو حتى يتدفقان دراميا فى الملاك الصغير Angelita، وإنما شعريا فقط، فى كلمات مجموعة من الشخصيات التى، بدلا من أن تعيش الحرج والإلحاح الزمنيين، فيحيلانهما إلى دراما، تقتصر على ترديدها المجهول El Desconocido، الذى يشخص الزمن، يقول للملاك الصغير

(الفصل الأول، المشهد الأول): «...أعلم أن شاغل حضرتكم الأكبر هو الوقت الذى يمر. أحيانا تواتينا الرغبة فى العودة إلى الماضى، وأحيانا أخرى نود إلغاء الزمن حتى نجد أنفسنا فى المستقبل بأكبر سرعة ممكنة، وحياتنا تمر هكذا بين الشوق والحنين». وحتى تتمكن الملاك الصغير (أنخيليتا) من إلغاء الزمن يهدى إليها خاتما- تعويذة: كلما أدارته فى إصبعها مرة يعنى هذا مرور عام كامل، دون أن تتذكر شيئا عنه. قبلت أنخيليتا (الملاك الصغير) الهدية. تدير الخاتم مرتين فى إصبعها وهكذا مر عامان. ها هى متزوجة وتعول طفلا. زوجها، حموها، ابنها، الخادمة، كل هؤلاء مجهولون بالنسبة لها. هذا الموقف الجديد الذى أبدعه الكاتب بواسطة خدعة التميمة يعد هاما من الناحية المسرحية، ولكنه لا يذهب أبعد من كونه لعبة شعرية مسرحية، صيغ على أساس تقنى خاص بالمسرحيات الهزلية القصيرة. تنهى أنخيليتا هذه اللعبة فتستبدلها بأخرى. تدير الخاتم خمس مرات وتمر خمس سنوات. تجد نفسها فى نفس البيت، ولكن هذا البيت قد أصبح الآن مصحة للمرضى المتعبين عصبيا، مكان يخلدون فيه للراحة. لا شئ يحدث نراه دراميا، أنخيليتا تتحدث مع الطبيب الذى يدير المصحة ومع مساعديه حول مشاكل الزمن، حول أسرار الزمن. هذا السر يصبح وحده هدفا وموضوعا لحوار هام، ذكى، إلا أنه لم يتحول إلى الجانب الدرامى. فى الفصل الثالث تعود أنخيليتا لتلتقى بشخصية المجهول، الذى يخبرها بأن هناك ثلاثة ملائكة سوف يزورونها . وكل واحدة من هؤلاء الملائكة تعد رمزاً لثلاثة احتمالات مختلفة للمستقبل. الملاك الأولى، صحفية فى الولايات المتحدة، ترمز إلى حياة العمل، الملاك الثانية، زوجة عالم فى العلوم، تمثل حياة مليئة بالهدوء والسلام؛ الملاك الثالثة، تمثل حياة التضحية، الشفقة وإفناء الذات فى شخصية الآخر دون تطلع إلى فائدة ترجى من وراء ذلك، ذاك الآخر الذى يعانى ويقاسى الحاجة. تختار أنخيليتا الطريقة الثالثة. ينتهى العمل بهذه الكلمات التى تصدر عن أنخيليتا: «طيبة، إيمان، حب».

إن العمل، بما لا يدع مجالا للشك، يعد تجربة درامية هامة، لعبة مسرحية شعرية وساذجة بالوقت والمكان، ولكنه لا يصل إلى أن يكون عملا دراميا للزمن. وأثورين لم يتمكن من الوصول إلى موضوعية سر الزمن دون أن يجعل من ضيقه دراما أمام ذاك السر.

فى ثيربانتس أو البيت السعيد **Cervantes o La Casaencantada**، يقوم ثيربانتس بعمل تآلف بين موضوع الزمن- شاعر من القرن العشرين يعيش زمنا من

القرن السابع عشر، فى بيت ثيربانتس- وموضوع ثنائية الخيال- الواقع، الخيال- الحدث. البيت السعيد يعد رمزا للخيال الإنسانى، القادر على إلغاء الزمن عن طريق الخيال الفنى. الطريقة التى يتبعها آثورين هنا هى نفسها التى درج على اتباعها فى مقالاته النقدية عن كتابنا الكلاسيكيين: تحديث الماضى بحيث يجعله يظهر فى حاضره بواسطة العصا السحرية للخيال. وهى نفس الطريقة التى اتبعها، على سبيل المثال، فى الفصول التى أتت تحمل عنوان مع ثيربانتس Con Cervantes، وهى نفسها فى الفصل الذى يحمل عنوان الزمن الماضى El tiempo pasado، والآخر بعنوان حين نفكر فى إسبانيا Pensando en Espana، وفى صفحات عديدة أخرى لآثورين «عن الإستحضار» السحرى للماضى الأدبى الاسبانى.

أما حرب العصابات La guerilla، التى افتتحت فى الأيام الأولى من عام ١٩٣٦، فيدور موضوعها حول الحرب بين الاسبان والفرنسيين أثناء حرب الاستقلال Guerra de La Independencia . تدور حبكة العمل حول قصة حب ضابط فرنسى بفتاة قروية إسبانية. الحب قادر على أن يجمع ما تفرقه الحرب وتمزقه. وطبقا للتاريخ الذى افتتح فيه العمل- شهور قليلة قبل أن تندلع الحرب الأهلية الاسبانية - يمكن أن نرى فيه محاولة لتقديم حل مبكر للفرقة المأساوية التى نجمت عن الحرب الأهلية. ولكن هذه الرسالة، لو أنها كانت موجودة حقيقة بين ثنايا العمل، بقيت غير صالحة بسبب الحساسية الرومانتيكية التى حكمت بنية العمل.

فى آخر عمل مسرحى لآثورين- المهزلة التعليمية - Larsa docente - الذى تم افتتاحه بعد الحرب الأهلية، يمكن أن نرى فيه، على الأقل فى الفصل الأول، مستويين دلاليين: عودة المنفيين إلى وطنهم وعودة الأموات إلى عالم الأحياء. وحتى تكون كل عودة ممكنة لابد من تحقيق شرط لا يمكن الاستغناء عنه وهو أن يقوم كل إنسان بالتنكر لشخصيته الماضية وقبول شخصية جديدة، تفرضها سلطة سرية مجهولة. الذين يقبلون العودة هم الذين يقبلون هذا الشرط. ولكنهم ما إن بدأوا حياتهم الجديدة، بالشخصية الجديدة، التى فرضت عليهم بصورة تحكمية، حتى تطل الشخصية القديمة. وهذا العمل، خاصة فى الفصل الثانى، ينطوى على إيقاع مسرحى لذيذ لذلك النوع المعروف بالمسرحيات الهزلية القصيرة «الفارس». فى الفصل الثالث تختفى الشخصيات كلها إلا واحد- لعل ذلك بسبب أن المؤلف ما كان يدرى ماذا هو فاعل معهم - ،

وهنا يفقد العمل دلالاته الأولية كي يبقى عن كونه مجرد أملوحة لا تتعـــدى حـــدود لعبة مسرحية بسيطة.

إن مسرح أثورين، الذى يعد هاما بما يشتمل عليه من تمرد وتجديد، يعتبر، بما لا يدع مجالا للشك، خبرة مسرحية هامة فى تاريخ المسرح الاسبانى المعاصر، غير أنه لم يصل إلى درجة يصبح معها فنا مسرحيا هاما. ففيه نرى دائما عدم توازن، لا يمكن تفاديه وغير قابل لهذا التفادى، بين الأفكار الدرامية وبين تنفيذها. إن ما تبقى فى آثورين من «فيلسوف صغير»، مهذب، متفحص، ذكى، مرتاب قد منعه من أن يصل إلى تعبير نزاعى، يتمتع بالكمال الدرامى، للواقع.

لا نعتقد، مع هذا، مع بيريث مينيك Pérez Minik، بأن المسرح الذى كتبه آثورين كان مسرحا يمثل الهروب المحض. أكثر من الحديث عن الهروب نرى أنه من الواجب الحديث عن اللاواقعية فى هذا المسرح.

الجزء الثانى

من جيل العشرينيات إلى مسرح اليوم

الفصل الرابع

الكتاب الجُدد

أولاً - جارثيا لوركا García Lorca (١٨٩٨ - ١٩٣٦) وعالمه الدرامى :

١ - مدخل

بدون شك يعتبر جارثيا لوركا، بوصفه شاعراً غنائيًا ودراميًا أيضا، واحدا من الكتاب الاسبان المعاصرين، عقب رجال جيل ١٨٩٨، الذين تتوافر عنهم ببليوغرافيا غزيرة. وككاتب مسرحى يعد جارثيا لوركا أكثر الكتاب الاسبان شهرة ومعرفة خارج إسبانيا والوحيد الذى كتب مسرحا غزا، بنفس القدر الذى توافر لكتاب مسرحيين أوروبيين آخرين، رغم اختلاف الأسباب، جماهير عالمية عريضة تتجاوز، بكثير، المجموعات القليلة من المتخصصين والعارفين بالأدب الإسبانى. ما كان بعيدا عن شعبيته «الأسطورة لوركا»، الذى خرج إلى حيز الوجود من خلال مواقف نقدية وغير نقدية قريبة من نفس واقع أعماله الأدبية.. «أسطورة»، بلا شك، تضر فى طريق التعرف الموضوعى على فنه فى كتابة المسرح، والذى احتج ضده لوركا، مثلما فعل ضد أسطورة نسبه إلى طبقة الخيتانو (الغجر). وبالنسبة لجماهير أجنبية كثيرة وبالنسبة لعدد غير قليل من النقاد المحترفين، لا يعد لوركا، ببساطة، كاتبا مسرحيا أوروبيًا - إسبانيا فحسب، وإنما «كظاهرة»، خلاصة ما هو إسبانى، لكل ما هو إسبانى باعتباره أمرا منفردا، مختلفا، من نوع خاص. حين نقول مسرح جارثيا لوركا لا يعنى ذلك فى أماكن كثيرة - نفس ما يعنيه ذكرنا لمسرح جراودوكس Giraudoux أو بريخت Brecht، أو بيتى Betti، أذكر هنا، على سبيل المثال، مسرحا غربيًا معاصراً، وإنما يعنى ذكر نموذج هام، ونادر، ومثير يعمل على إيقاظ نفس الفضـول المدهش وغير النـقى الذى لا يهمه حقيقة النوعية الفردية للعصفور الغريب.

وإنه لأمر عظيم الدلالة بهذا الخصوص، بما ينطوى عليه من بادرة، ذاك الحوار الذى أجرى حول مسرح لوركا من جانب بعض النقاد ذوى المكانة الرفيعة بمناسبة محاضرات أراس Arras التى خصصت للمسرح الحديث. وإنه لمن الجدير أن نذكر بعضا مما قيل هناك :

مورثيا : Murcia :

فى لوركا يتم استغلال جانب سحرى تبتعد عنه تدريجيا الأجيال الشابة المسرحية الإسبانية، والتى تشعر بشغفها لعالم أكثر عقلانية. ومسرح لوركا يبدأ بالنسبة لنا فيكوّن جزءًا من التاريخ.

أوبرون Aubrun :

كنا فى حاجة إلى الغرابة وها نحن نجدها عند لوركا؛ لقد اخترعناها.

مارّاست Marrast :

أعتقد أن السيد أوبرون على حق وأن مسرحية بيت برناردا ألبا La Casa de Bernarda Alba لا تعبر إلا عن مشكلة طبقة برجوازية معينة.

الآنسة لافرانكى Srta. Laffranque :

(...) تلك المشاكل التى وردت فى (بيت برناردا ألبا) ليست مشاكل غذاء وجنس بهذه البساطة، وإنما هى اقتصادية أيضا، أخلاقية، اجتماعية، ويمكننا أن نقول أيضا، إنها مشاكل تتعلق بالكرامة الإنسانية، فى غياب مصطلحات أكثر موضوعية.

السيدة ميرثير كامبتيش SRA. Merciér- Campiche :

أعتقد بأنه يتم فى وقتنا هذا تقويم للقيمة الإنسانية العامة لجارثيا لوركا...

مارّاست Marrast :

أليس ذلك بسبب أن هذه الأحاسيس تُدرج ضمن سياق غريب؟

أوبرون Aubrun :

من المؤكد أن المشاكل التى يتعرض لها هى مشاكل إنسانية، ولكنها قد أتت معالجة فى سياق حالم، والأمر الذى يلفت الانتباه هو معرفة كيفية حلها فى هذا السياق[1].

لقد أدلى لوركا بالعديد من التصريحات حول المسرح عامة ومسرحه بصفة خاصة. وهذه التصريحات المرتبة ترتيبا تاريخيا، تبرهن، فى وقت ما، على ألمعية وعيه النقدى وتطور هذا الوعى وتقدمه صوب مسرح أكثر تجريدا وأكثر إنسانية فى الأساس. ولنترك التصريحات الخاصة بأعماله المسرحية لوقت آخر، والتى سنذكرها فى حينها، حيث ما يهمنى الآن أن أقدم ، دون ما تعليق، بعضا من أفكاره الأكثر شمولية، والتى توضح بنفسها الفترات المتعاقبة لوعى منه بالمسرح ووظيفته، وتبعد كل البعد عن كل ما هو «غريب».

فى عام ١٩٣١، عند عودته من نيويورك: «إن المسرح الجديد، المتقدم فى أشكاله ونظريته، هو شاغلى الأكبر. ونيويورك هى المكان الأوحد الذى يصلح لجس نبض الفن المسرحى الجديد»(٢).

فى ١٩٣٣: «أعتقد أن المسرح، بكل صراحة، ليس بإمكانه أن يكون شيئا آخر غير العاطفة والانفعال والشعر، فى الكلمة، وفى الحدث، وفى الإشارة» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٣٩).

فى عام ١٩٣٤: «لابد من العودة إلى المأساة. نعود إليها مجبرين بفعل تراث مسرحنا الدرامى. سيكون هناك وقت لعمل الكوميديا، والمهزلة. وفى هذه الأثناء، أود أن أقدم للمسرح أعمالا تراجيدية» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٥٩).

«لقد احتضنت المسرح لأننى أحس الحاجة إلى التعبير فى الشكل الدرامى» (الأعمال الكاملة، ص . ١٧٦٣).

«إننا – أشير بهذا إلى الرجال من أصحاب الفكر والتربية فى الوسط البيئى للطبقات التى يمكن أن نطلق عليها معتدلة الحال– مدعوون للتضحية لنقبل هذا. فما عادت هناك قوى بشرية تصارع فى هذا العالم، وإنما قوى أرضية. إنها تضع أمامى فى الميزان نتيجة هذا الصراع: هنا ألمك وتضحيتك، وهنا توجد العدالة للجميع، رغم الضيق الناجم عن العبور صوب مستقبل نحسه ونستشعره إلا أننا نجهله، وأفرغ قبضة يدى بكل ما أوتيت من قوة فى هذه الكفة الأخيرة» (الأعمال الكاملة، ص . ١٧٦٦).

«إن مشوارى فى المسرح أراه واضحا تماما. أتمنى أن أنجز ثلاثينى المكونة من عرس الدم Bodas de songre ، يرما Yerma ودراما بنات لوط El drama de las hijas de Loth. يتبقى لى هذه الأخيرة، وبعد ذلك أرغب فى عمل أشياء من نوع آخر، بما فى ذلك الكوميديا الشائعة للزمن الحالى وأن أقوم على المسرح موضوعات ومشاكل يتخوف الناس من التصدى لها. هنا، تكمن الخطورة فى أن الناس الذين يذهبون إلى المسرح لابد أن يدفعهم أحد إلى التفكير فى أى موضوع أخلاقى" (الأعمال الكاملة، ص. ١٧٦٧).

فى عام ١٩٣٥ : «أعلم جيدا كيف تتم صناعة المسرح شبه الفكيرى؛ ولكن هذا لا يهم فى شىء. ففى وقتنا هذا، على الشاعر أن يفتح عروقه أمام الآخرين. ولهذا(...) فقد أسلمت نفسى للمجال الدرامى، الذى يسمح لنا باحتكاك مباشر مع الجماهير» (الأعمال الكاملة،ص. ١٧٧١).

«إن المسرح هو من أنفع وأكثر الأدوات التعبيرية التى تصلح لبناء بلد ما وهو البارومتر الذى يحدد عظمتها أو انحطاطها" مسرح يتمتع بدرجة عالية من الحساسية وقد أحسن توجيهه(...) يمكن له أن يغير فى سنوات قليلة حساسية شعب من الشعوب؛ ومسرح محطم، يحل فيه الحافر محل الأجنحة، بإمكانه أن يعمل على ابتذال وتنويم أمة بأكملها ... المسرح مدرسة للبكاء والضحك ومنبر حر يتمكن الناس من خلاله كشف الغطاء عن الأخلاقيات القديمة أو الخاطئة ومن شرح مصحوب بالأمثلة الحية للقواعد الخالدة للقلب والإحساس لدى الإنسان. إن شعبا لا يساعد ولا ينمى مسرحه، إذا لم يكن ميتا، فإنه يحتضر، إذا كان هناك مسرح لا يجمع بين طياته النبض الاجتماعى، النبض التاريخى، دراما قدمه واللون العبقرى لمناظرهم الطبيعية وروحهم، فى فرحة أو حزن فإنه ليس حقيقيا بأن يسمى بهذا الاسم، وإنما يطلق عليه صالة ألعاب أو مكان يمكن أن تمضى فيه ذلك الشىء المرعب الذى نسميه قتل الوقت» (الأعمال الكاملة، صفحات ١٥٠ ـ ١٥١).

فى عام١٩٣٦: «كان المسرح هوايتى دائما. ولقد أعطيت المسرح ساعات كثيرة من حياتى. ولدىّ مفهوم شخصى للمسرح، مفهوم قوى. المسرح عبارة عن ذاك الشعر الذى ينهض من بين دفات الكتب حتى يتحول إلى إنسان. وحين يأخذ صورته الإنسانية، يتكلم ويصيح، يبكى ويتعرض للقنوط. المسرح فى حاجة إلى شخصيات

تظهر على خشبة المسرح تحمل زى الشعر وفى نفس الوقت يمكن رؤية عظامهم، ودمائهم. عليهم أن يصبحوا إنسانيين كثيراً، يتسمون بالتراجيديا بشكل مخيف ويتعلقون بالحياة والحاضر بكل قوة، يبدون خياناتهم، يقدرون آلامهم وأن تواتيهم الجرأة حتى تخرج على شفاههم الكلمات الجريئة التى تمتلىء حبا وفحشا. إن مالا يمكن له أن يستمر هو نجاة تلك الشخصيات الدرامية التى تصعد فى يومنا هذا إلى خشبة المسرح محمولة على أيدى مؤلفيها. إنها شخصيات فارغة، فارغة تماما. والذين لا يمكن رؤية شىء منهم عبر السترة التى يرتدونها سوى ساعة متوقفة، عظم مزيف أو خراء قط من تلك القطط التى توجد فى غرف المهملات" (الأعمال الكاملة، صفحة ١٨١٠).

«لقد اتبعت فى المسرح طريقا محددا. وأعمالى الكوميدية الأولى أتت غير قابلة للتمثيل. أما الآن، فيسودنى اعتقاد بأن واحدة منها، هكذا مضت سنوات خمسAsíque Pasen cinco anos، سوف تمثل بواسطة مجموعة أنفيستورا. فى هذه الأعمال الكوميدية المستحيلة يكمن هدفى الحقيقى. ولكن لكى أكون شخصية مستقلة وأن أكون محل احترام وتقدير، قدمت أشياء أخرى» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٨١١).

«الآن أكتب عملا كوميديا جديدا. لن يكون كسابقيه. إنه الآن عمل لا أستطيع أن أخط فيه كلمة واحدة، ولا خطا واحداً، لأنه قد انفلتت وأضحت تسير فى الهواء الحقيقه والكذب، الجوع والشعر. لقد هربت منى الصفحات. إن حقيقة الكوميديا – مشكلة دينية واقتصادية - اجتماعية. العالم متوقف أمام الجوع الذى يدمر الشعوب. بينما يوجد هناك حالة من عدم التوازن الاقتصادى، لا يقدر العالم على التفكير(...) وحين يأتى اليوم الذى يختفى فيه الجوع سيحدث فى العالم انفجار روحى على درجة كبيرة لم تعرف البشرية بمثله قط. لن يكون بمقدور الناس أن يتخيلوا مدى السعادة التى سوف تنفجر يوم أن تقوم الثورة الكبرى. أحقا أنى أكلمك بلغة اشتراكية بحتة ؟» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٨١٢).

«فى هذه اللحظة الدراماتيكية التى يعيشها العالم، يجب على الفنان أن يبكى ويضحك مع شعبه. علينا أن ندع غصن السوسن وندلف بأنفسنا فى أعماق الطين حتى منتصف أجسادنا وذلك كى نساعد أولئك الذين يبحثون عن السوسن. وعلى وجه الخصوص، فإنى أجد فى نفسى شوقا حقيقيا للاتصال بالآخرين. ولهذا فقد طرقت أبواب المسرح وللمسرح أكرس كل إحساسى» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٨١٤).

«... إن ألم الإنسان والظلم الدائم الذى يفد من هذا العالم، وجسدى وفكرى يمنعانى من أن أنقل بيتى إلى السماء» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٨١٥).

بعد أن أولى جارثيا لوركا بهذه التصريحات بأربعة أشهر تم إعدامه رميًا بالرصاص. وبهذا وضع الرصاص نهاية لآخر فترات الفن الدرامى للوركا، والتى بدأها بعمله بيت بيرناردا ألباLa casa de Benarda alba ، التى تعد بمثابة قمة هذا التجريد الكلاسيكى الذى توجه إليه الكاتب.

وفيما يتعلق بالناحية الموضوعية التى دار حولها مسرح لوركا، القليل العدد، ولكنه كبير وثرى من الناحية الكيفية، فعادة ما يشير النقاد إلى موضوع كبير أو أساس، دائم الوجود فى كل عمل من أعماله، منذ الأول وحتى الأخير، والذى أطلقت عليه مسميات مختلفة: موضوع الحب المستحيل (جيان بول بوريل Jean - Poul Borel)، موضوع الحب الفاشل (إدوارد هونج Edward Honig)، موضوع الانفصال (جيان سيلز Jean seiz)، أسطورة الرغبة المستحيلة أو التعارض بين الرغبة والواقع أندريه بيلامش andré Belamich)[٤] ... ربما كان من الواجب الحديث عن موقف درامى أساسى كنواة لفن الكتابة المسرحية عند لوركا أكثر من الحديث عن مجرد موضوع: الموقف الدرامى الذى يتعمق بدون توقف ويبدو ثريا وثريا من إلى عمل آخر حتى يصل إلى أعمق معانيه ، والذى يبلغ منتهاه، فى بيت بيرناردا ألبا La casa de Bernarda Alba. إن العالم الدرامى للوركا، فى مجمله وفى كل واحد من أعماله، يبنى على موقف أساسى واحد، ناجم عن المواجهة النزاعية بين سلسلتين من القوى التى، حين نقتصر على مضمونها، يمكن أن نطلق عليها مبدأ السلطة ومبدأ الحرية. كل واحد من هذين المبدئين الرئيسين لفن الكتابة المسرحية عند لوركا، أيا كان تجسيده الدرامى - النظام، التراث ، الواقع، الجماعة، من ناحية، فى مواجهة الغريزة، الرغبة، الخيال، الفردية، من ناحية أخرى - هما دائما الركنان الأساسيان للبنية الدرامية. ولكل واحد منهما تتوافق معه مجموعة من الرموز أو الموضوعات الرمزية(أرض، نهر، بذرة، قمر، ثور، حصان، دم، مطواة....ألخ.)، حيث لا علينا أن نفس هذه الحقيقة الأولى ولا حتى نتائجها: إن المسرح الذى كتبه لوركا هو مسرح شعرى مثلما هو فى الحقيقة، كل فى مستواه، مسرح لوبى دى بيجا أو مسرح شكسبير. وفقط حين لا ننسى هذه الحقيقة الأولى ولا - أكرر - نتائجها، يصبح ذا معنى، حين نتحدث عن هذا المسرح، الحديث عن مشاكل أخلاقية، اجتماعية، اقتصادية أو برجوازية، أو قوى بشرية، وأخرى خفية أرضية ...، ألخ[٥].

٢ ـ أعمال جارثيا لوركا :

١ ـ ضرر الفراشة El maleficio de la mariposa :

عن هذا العمل الأول والأولىّ كتب مارى لافرانك Marie La ffranque : «وحدة واتحاد لكل الفنون، لكل وسائل التعبير؛ أسبقية «النار» التى عليها أن تشجعهم، والإحساس الأصيل الذى يستخدمونه، يجسدونه، ينقلونه؛ وعى ناقد وإرادة لأستاذية تقنية : هذه الملامح الأساسية، التى لا غنى عنها للمسرح، تظهرمنذ العمل الأول للوركا ...»(٧).

هذه القصيدة الدرامية فى ارتباطها الحميم من الناحية الموضوعية واللحنية بالعديد من المؤلفات الخاصة بكتاب القصائدLibro de Poemas (لقاءات قوقعة مغامرة، أغنية خريفية، قصيدة روائية حزينة، قصيدة روائية فى يوم من أيام يوليو، الخ.)، يبدو أنها، مثلما هو الحال مع كتاب القصائد، نتيجة أزمة اطراديّة، حيث يعيش الشاعر الخبرة المؤلمة والمنعشة لزمن فقد فيه الاتصال مع الضمير، والسلام والانسجام القدماء وذلك لوصول قوة جديدة أخلت نظام الحواس والروح فعملت على انبعاث شوق جديد، دون محتوى محدد. ومن هنا يأتى هذا الايقاع الذى لايخطئ فى رومانتيكيته سواء فى العمل أو فى القصائد، برومانتيكية خلطت بهذه الرمزية الخفيفة للكتب الشعرية الأولى لخوان رامون خيمينث Juan Ramón Jimenez، الثابت فى الأشعار الأولى التى كتبها لوركا.

وفى المقدمة التى تتصدر هذا العمل نجد لوركا يعقد صلة بينه وبين «شكسبير العظيم» صاحب حلم ليلة صيف El sueno de una nocge de Verano، ويعالج عمل لوركا فى صورة شعرية غنائية التحول الحاصل فى النظام والسلام اليوميين عند جماعة من الحشرات بسبب الحب ، حب «أبعد من الحب» ، يتماهى فى حقيقته ومضمونه مع الموت : « وكذلك فالموت يتخفى فى صورة الحب ! » ، يقول الشاعر الشاب فى المقدمة.

يقوم بطل هذا العمل التراجيدى الصغير فى صورته، كوريا نيتو الشاعر، «الذى يقع أسيراً لصورة شبح بعيد جدا عن واقعه الحياتى»، شبح يتجسد فى الفراشة المحتضرة، بالانفصال عن العالم الذى كان حتى هذه اللحظة عالمه، العالم الذى تحكمه المنافع، والمصالح، والرأى العام، المنطق، عالم المقبول والراسخ ويؤدى به وضعه كشاعر،

وبالتالى، كشخصية غير تقليدية «داخل هذا العالم الذى يبدو فيه كل شىء محسوبا ومقننا إلى أن يدفع به إلى الاتحاد مع الفراشة، رمز السر، مبعوثة «عالم سعيد بعيد عن هذه الفروع»، تجسيد للمثالية صعبة المنال، وبالمرة، ضحية لرغبته فى الوصول إلى مضمون الحياة، إلى أعمق مصادرها وأخفاها. والفراشة والشاعر الحشرة هما، بالمرة، نموذجين للمثال والتطلع إلى المثال، وهذه العلاقة الكائنة بين التطلع وغايته هى ما يعمد لوركا إلى معالجته دراميا موضحا استحالتها.

فى ضرر الفراشة **El maleficio de la Mariposa** تبدو حاضرة ليس فقط الملامح ذات الطابع الشكلى، التى أشار إليها مارى لافرانك، وإنما الموقف الأساس السائد فى كل أعماله المسرحية، والذى نرى فيه مواجهة بين القانون والحلم، بين القاعدة والمثال الأعلى ؛ كما نجد حاضرة أيضا شخصيات متأخرة وعلاقاتها : الأم (دوينا كوريانا)، المرأة العزبة (كوريانيتا سيلبيا، «مجنونة وعَزبَة» ، كما يطلق عليها «آلاكراينتو»، الثنائى الغير تقليدى، البطل والضحية فى مسرح جارثيا لوركا (كوريا نيتو الشاعر والفراشة)، كورس الجيران من الذكور والإناث، والعوام ، الطاغية (صراصير وديدان).

إن الأسئلة الحارة والمؤلمة - الشهادة والاحتجاج - التى يُنهى بها كوريا نيتو كلامه باكيا نجدها قد تحولت إلى الدرامية فى بقية الفن الدرامى عند لوركا:

من ذا الذى وضع لى هاتين العينين اللتين لا أرغب فيهما
وهاتين اليدين اللتين تحاولان
الإمساك بحب لا أفهمه ؟
وتنهيان حياتى !
من ذا الذى يتُيهنُى فى الظلام ؟
من ذا الذى يأمر بمعاناتى بلا أجنحة ؟

٢ ـ ماريانا بينيدا Mariana Pineda :

انبثق هذا العمل من بين ثنايا الوجدان العاطفى لفترة الطفولة التى عاشها جارثيا لوركا، وحينئذ أعلن الشاعر فى عام ١٩٣٣(٨) أنه إذا ما كان قد رأى بطل هذا العمل كشخصية بطولية فى البداية، مثل شخصيات المسرح الاسبانى فى العصر الذهبى، «تقتل بسيفها الطويل كل من تسول له نفسه بعدم قبول التطلع إلى الحرية كمضمون أساس للحياة». فبعد زمن «بدأت ماريانا بينيدا تحمل فى يديها، ليس من أجل الانتصار وإنما بغية أن تنصب الموت لنفسها فى المشنقة، سلاحين ، الحب والحرية، : وهاهما طعنتان تسكنان بصفة دائمة فى قلبها». ومثلما هو الأمر فى ضرر الفراشة وفى كل مسرحه التالى، نجد الحب والحرية هما السلاحان اللذان يتسلح بهما أبطال جارثيا لوركا، والذين يظهرون دائما فى صورة نسائية، يرفعانهما فى وجه العالم أجمع، ولكن سرعان ما تعود عليه فتهلكه، حيث إنه فى النظرة الدرامية التى ينظر بها لوركا للعالم، نجد أن الحب والحرية لا يولدان بحثا عن تحقيق النصر، وإنما لقطع دابر من يحملهما. إن دراما لوركا الفنية، فى مجملها، تكمن فى هذه الشهادة التى لا تقبل الرشوة عن فشل الحرية والفردية التى تجسدها فى هذا العالم.

من بين الروايات والأنوية الخاصة بالدراما، يرفض لوركا النواة الحماسية ويختار الترجمة الغنائية، التى «تتوافق مع النظرة الليلية والقمرية والطفولية»، مدرجا فى عمله مستويين: أحدهما مصطنع وموسع، والذى يتمكن من خلاله أن يجذب فى سهولة اهتمام الناس. إلى المستوى الثانى، الخلفية المزدوجة ـ لا يصل إليه إلا جزء من الجمهور» (مارى لا فرانك، الأعمال المذكورة، صفحات ٣٠٤ ـ ٣٠٥).

أما المستوى الأول، الذى يشاهده الجمهور بكل سهولة، فهو المكون من القصة الذاتية لماريانا بينيدا، الموضوعة فى «الأشكال» الثلاثة للمناخ الرومانتيكى، قصة حب، وإخلاص وتضحية، بالإضافة إلى «الجانب التاريخى والسياسى للعمل»، الذى أشار إليه مارى لا فرانك (الأعمال المذكورة، صفحة ٣٤)، الذى تم افتتاحه أثناء فترة حكم الديكتاتور بريمو دى ريبييرا Primo de Riuera. ولكن تحت هذه الرومانتيكية التى تحظى بها قصة الحب وهذا الغياب «لحكم العدالة» (الأعمال الكاملة، صفحة ٨٧٦)، لهذا التسلط والخوف من الحرية، المرتبطة بالديكتاتورية، تظهر، وخاصة فى المشاهد

الثلاثة الأخيرة، هذه الخلفية المزدوجة التى من الواجب أن نبحث فيها عن المعنى الأكثرعمقا للعمل.

فى عام ١٩٣٣ صرّح لوركا (بول ، إيسبانيش ، ٥٨ ، ١٩٥٦ ، صفحة ٣٣٠) :

> لقد حاولت بأن أجعل ماريانا بينيدا، المرأة التى تحظى بأصول إسبانية عميقة، تغنى للحب والحرية دور الأبيات الشعرية لحياتها بطريقة تكتسب معها مفهوم العالمية لهذين الاحساسين العظيمين، وهكذا تنادى بطلتى فى نهاية العمل بصوت قادم من بعيد :
>
> أنا الحرية لأنها إرادة الحب !
> بدرو ! الحرية التى تركتنى من أجلها.
> أنا الحرية المجروحة بفعل الرجال !
> حب، حب، حب وعزلة أبدية !

ماري لا فرانك يرمى «هذه الخلفية المزدوجة" فى» الصراع المعقد لماريانا ... كى تدافع عن حبها الحياة وتطلعها للسعادة، الأقوى من شبح الموت نفسه. إنه التقديم التضامنى، لأنه المفهوم من الناحية الشعرية الغنائية، للصراع التاريخى والصراع الحيوى الذى أصبحت مقرونة به " (العمل المذكور، صفحة ٣٤). ولكن الأمر الذى ينتوى الكشف عنه من وراء هذا الصراع فى الرغبة الأخيرة للبطلة فى أن تقدم نفسها كضحية، حيث يتماهى هنا الحب والحرية، يكمن فى استحالة الارتباط بين الحب - الحرية - باعتبارها حرية طاهرة ومحضة، وبين العالم. إن الحرية والعالم مصطلحان متنافيان، ولهذا، فإن كل محاولة لإقرار الحرية فى العالم ستبوء بالفشل وتفضى إلى الموت. الحرية عبارة عن درجة مثالية وخطيرة بالنسبة للعالم. ولهذا تهتف ماريانا :

> الإنسان عبد أسير وليس بمقدوره أن يتحرر.
> الحرية الكاملة أيتها الحرية الحقيقية،
> أضيئ لى نجومك النائية.

ماريانا بينيدا هى المخلوق الإنسانى الأول فى مسرح جارثيا لوركا، تتفجر عندها رغبة فى الحرية والحب، والتى تعد إحدى الصور الكاملة للحرية، لا تجد لها مخرجا إلا فى الموت. والاختلاف القائم بين هذا العمل وبين الأعمال التى ستأتى لا حقة له لا يعد اختلافا فى المدلول، وإنما هو اختلاف فى طريقة التقديم الدرامى للعناصر والقوى المتنازعة، تتحدد فى كل مرة بقدرما يتقدم الكاتب صوب محطة نضجه الفنى.

وفى هذا العمل نرقب أيضا حضورا للمفهوم الجمالى لخشبة المسرح باعتباره مكانا تتكامل فيه وحدة العناصر التشكلية السمعية والأخرى المتعلقة بفن الرقص. يبدأ لوركا فى استيعاب مسرحه والمسرح بصفة عامة على أنه عرض مسرحى كلى، يتحقق بناؤه الأخير من وراء التوافق الانسجامى بين البنية الإشارية، البنية الموسيقية، البنية التشكيلية، وبالطبع، البنية الشعرية. وبهذا سيبدأ لوركا فى كتابة مسرحه بخلطه، بالمرة، وجهة النظر الخاصة بالشاعر الدرامى والأخرى الخاصة بالمدير (المخرج) الفنى، وفى هذا يكون الرأى القاطع فى مشواره ككاتب مسرحى . تلك الخبرات التى حصلها فى المجال المسرحى كمدير لـ «لابرّاكا»(١٠).

٣ - مهازل Farsas :

يمكن لنا أن نجمع الأعمال الهزلية الأربعة التى كتبها جارثيا لوركا فى مجموعتين: أعمال هزلية لمسرح العرائس (تراجيكوميديا دون كريستوبل والسيدة روسيتا Farsa de don Cristóbaly la Sená Rosita، لوحة دون كريستوبل El Retablid-lo de don Cristobal وأعمال هزلية للأفراد (الإسكافية العجيبة La Zapatera Prodi-giósa، وحب دون بيرليمبلين لبيليسا فى حديقتها El amor de don Perlimpín Con Belisa eu su Jardin).

أما بالنسبة للعملين المخصصين لمسرح العرائس فهما، فى الواقع، يمثلان روايتين لأسطورة واحدة، بحيث تأتى الرواية الثانية كنتيجة للأولى، تصور ملامحها البارزة، تغير فك عقد النص وتدخل إليها معانى جديدة.

فى الدمى التى يستخدمها لوركا يجسد الغرائز والعواطف الأولية للفرد والمجتمع. فى التراجيكوميديا نجد الأم تبيع ابنتها روسيتا لدون كريستوبل، الثرى،

الغيور، الشبق، القاسى. ولكن يصبح كافيا أن يجمع الحب بين روسيتا وكوكوليتشى أمام دون كريستوبال حتى يفقد سلطاته ويموت، كاشفًا النقاب عن حالته المضحكة، فما وصل إلى درجة أن يكون شخصا. إن وجوده وقوته يستمدهما من الآخرين، من الخوف، من عدم الأصالة، من الكذب وبلاهة هؤلاء الذين رفضوا لأنانيتهم، وطمعهم أو بسبب منفعة أن يتصرفوا بكل أصالة. يكفى أن يتصرف المرء فى جرأة باعتباره الفردى، متحديا الشبكة الثقيلة للتقاليد الاجتماعية، حتى تلحق الهزيمة بدون كريستوبال ويغشاه الموت «لقد انفجر»، هكذا يقول النص.

أما فى اللوحة Retablillo، فنجد لوركا يبدأ المهزلة بمقدمة حوارية، والتى بواسطتها يدخل لعبة «المسرح داخل المسرح». المخرج والشاعر، مترجما العرض، يجعلان الجمهور يرى، أو من الأفضل، يوعزان إليه بأن شخصيات الدراما ليسوا فقط بمثل ما يظهرون عليه، وأنهم، فى الحقيقة، هم أو بمقدورهم أن يكونوا مختلفين عن الدور الذى يمثلونه. ودون كريستوبال، الذى يبدو شيئا من خلال النص الذى يُعرف به والدور الذى يلعبه، هو فى الحقيقة رجل طيب، دون أن يعلم هذا الأمر، وبمقدوره أن يكون طيبا فقط إذا ما وعى حقيقة نفسه جيدا، نافيا ذلك الدور الذى فرض عليه أن يقوم بتمثيله.

يفرض عليه دور الطبيب، رغم أنه ليس طبيبا، حتى يجمع مالا ويتزوج ويؤدى دون كريستوبل دوره، غصبا عنه. يشترى دونيا روسيتا، التى تبيعها أمها له – ثم يتزوج. ولكن دونيا روسيتا، التى لا تجسد حقيقة الحب، وإنما قوة الغريزة الجنسية، تجعل منه ديوّثا. يعمد دون كريستوبال إلى قتل الأم ضربا بالهراوة ثم يدلف بحثا عن دونيا روسيتا. ولكن المخرج يوقف أحداث المهزلة.

وما فعله لوركا فى هذه الرواية الثانية هو أنه استبدل درجة ما هو غنائى بدرجة ما هو ساخر. ومما لا شك فيه أنه فى هذا التغيير من الغنائية إلى السخرية قد أثرت بالفعل قراءاته للامعقولات عند بايى- إنكلان، التى نشرت تحت عنوان: ثلاثاء الكرنڤال Martes de Carnaval عام ١٩٣٠، قبل أن يقوم لوركا بكتابة التحرير النهائى لعمله اللوحة Retablillo بشهور قليلة والتقديم الحوارى، والمشهد الذى يوضع فيه القرب لدون كريستوبال والتلميح إلى بولولو Buluú، تذكرنا فى الحال بدون فريوليرا ذى القرنين، Los cuernos de don Friolera. ومن الواضح طبعا أن المصدر الذى اعتمد عليه الوركا

فى كتـابة عمله لا يقتـصر فقط على اللامـعقول عند بايى- إنكلان، وإنما، كما يشير المخرج، يعود أيضـا إلى الفكاهة الجليقـية»، شـريف باريس، و«دون أرليكين، صـاحب بيرجامو Bérgamo (الأعمـال الكاملة، صـفحة ١٠٤٢)؛ ولكن العودة لمصادر الدراما- «الجوهر القديم للمسـرح» (انظر الاشـارة السابقة)-، كرد فـعل على نوع مـسـرحى وحاجـة إلى تجـاوزه، له ارتبـاط وثيق وواضـح بالمغـامـرة الجـمـالية الفلسـفية للكاتب المسرحى بايى- إنكلان[١١].

- الإسكافية العجيبة La Zapatera Prodigiosa :

أدلى جارثيا لوركا بتصريحات مختلفة عن هذه المهزلة وعن بطلتها، من المهم أن نأخذها فى الحسبان. فى عام ١٩٣٣ صرح لجريدة الشمس (سول) بمدريد:

> الاسكافـية العـجيـبة عبارة عن مـهزلة، أو بالأحـرى مثل شـعرى للنفس البـشـرية وهذه الاسكافـية وحـدها هى التى تحـوز كل الاهتـمـام داخل العمل. وبقية الأشـخاص تقوم على خدمتـها ليس إلا.. ولون العمل يعد أمـرا طارئا غيـر أسـاس مـثلمـا يحـدث فى نوع آخـر من المسـرح. وأنا نفسى بمقدورى أن أضع هذه الأسطورة الروحية بين ساكنى الإسكيمو. الكلمة والايقاع يمكن اعتبارهمـا أندلسيين، ولكن المضمون لا... ومن ثم فـإن الإسكافية لا تعتبر امـرأة بعينها وإنما هى تمثل كل النسـاء... وكل المتـفـرجين يحـملون بين صـــدورهم إسكافـيـة (الأعـمـال الكامـــلة، صفحات ١٧١٨-١٧١٩).

وفي نوفمبر من نفس هذا العام كتب لجريدة الأمـة «نايثون» فى بوينس أيريس Buenos Aires :

> إن الاسكافية العجيبة هى مـهزلة بسيطة، لها طابع كلاسيكى محض، حيث أتعرض لوصف الروح التى تتمتع بها امرأة مـا، مثل بقية النساء، ويقـدم فيـهـا، فى نفس الوقت وبطريقة ناعمـة، مثل للنفس الانسـانية... وهكذا، إذن، تصبح الاسكافية نمطا ونموذجا مرة واحدة؛ إنها مخلوق

أولىّ وأسطورة من وحى خـيـالنا المحض غـيـر المرضى... وأنا وددت التعبير فى عملى هذا، داخل حدود المهزلة المشتركة، دون أن أمد يدا لعناصر شعرية كانت فى متناولى، الصراع بين الواقع والخيال (الخيال الذى يعنى كل شئ يصعب تحقيقه) ويوجد فى أعماق كل مخلوق... الاسكافية تصارع دوما أفكارا وأهدافا واقعية لأنها تعيش فى عالمها الخاص، الذى فيه كل فكرة وكل هدف يختص بمعنى سرّى تجهله هى نفسها. وما عاشت حياتها وما كان لها من خطيب قط إلا على الشاطئ الآخر، الشاطئ الذى لا يمكن لها أن تصل إليه... والشخصيات الأخرى تقوم على خدمتها فى لعبة مسرحية دون أية أهمية تذكر سوى ما تتطلبه الأملوحة والإيقاع المسرحى- ليس هناك من شخصية سواها وجمهرة الناس الذين يحيطونها بحزام من الحسك والضحكات العالية... إن الأمر الذى يميز الاسكافية بصورة بارزة هو أنها لا تصادق قط سوى طفلة صغيرة، صورة موجزة للحنان ورمزا للأشياء التى ما زالت فى طور البذرة وبينها وبين ما تتمنى من الإزهار أمدا بعيدا. وأكثر ما يميز هذه المهزلة البسيطة هو الإيقاع المسرحى، المترابط والحّى، وتدخل الموسيقى الذى استخدمه فى عدم تنفيذ خشبة المسرح وأن أنزع عن الناس فكرة أن «هذا يحدث فى الحقيقة»، كما أستخدمه أيضا لرفع المستوى الشعرى بنفس الإحساس الذى فعله به كتابنا الكلاسيكيون (بول، إيسبينش، ٥٨، ١٩٥٦، صفحة ٣٢٥- ٣٢٦).

كلا التصريحين يتوافقان، عندما نتناولهما بإسهاب، مع ما ذكره المؤلف فى المقدمة :

في كل مكان تنبض وتشجع المخلوقة الشعرية التى ألبسها المؤلف لباس الاسكافية فى صورة مثل أو رومانثى بسيط ولا يتعجب الجمهور إذا ما ظهرت عنيفة واتخذت مواقف غير مستساغة، لأنها فى صراع دائم، فى صراع مع الواقع المحيط بها، وصراع مع الخيال حين يتحول إلى حقيقة مرئية. (الأعمال الكاملة، صفحة ٩١٢).

وبالنسبة للحدث الذى تنطوى عليه الاسكافية العجيبة نجده يُفتتح ويصل إلى نهايته بردين عنيفين من قبل البطلة، متماهيين: «اصمت، يا طويل اللسان» و«اصمتوا، يا أصحاب الألسن الطويلة». وتقوم بنية الفصل الأول بأكمله على أساس من المعارضة العنيفة من جانب الإسكافية فى مواجهة جيرانها وجاراتها وفى مواجهة الزوج. وهنا يقوم لوركا بإدخال سلسلة من التفاصيل التى تبرر النفسية التى ينطوى عليها موقف الإسكافية من زوجها: الفارق العمرى الكبير، مشاكل الزواج (فقرها هى، وحدته هو)؛ ولكنها لا تشرح على الإطلاق ولا تقدم الدوافع بصورة كافية لعنفها، العنف الذى يتوقف فى الفصل الثانى، حين غياب الزوج، ثم يعود مرة أخرى بمجرد أن ينزع الزوج عنه قناعه، فيعود للظهور مرة أخرى. إن عنف الاسكافية لا يأتى نتيجة ظواهر محددة من الواقع ولا حتى نتيجة خصوصيات تتعلق بها (النميمة وسوء الإيمان من جانب الجيران أو طابع الزوج أو غياب الحب)، وإنما يأتى ناجما عن الواقع نفسه، عن الواقع باعتباره واقعا. وهذه، فى وجودها المحدد- الاجتماعى أو الفردى- ، هى التى تحدد بوجودها البسيط ليس فقط عالم الأحلام أو عالم الرغبة التى تساور البطلة، وإنما تحدد كينونتها نفسها. بمجرد أن يتخلى الإسكافى- بغيابه- عن فرص وجوده الفردى، الذى لا يقبل الغش من الناحية الجسدية، وتتمكن الإسكافية من تحويله إلى جزء من عالمها الداخلى، إلى مادة فى كيانها الذاتى، لم يعد يمثل عقبة، واقعا خارجيا، تقييدا، وهنا تتحول أعمال العنف إلى حب وإلى اشتياق. الاسكافية، المثل الشعرى للنفس الانسانية التى تبدو أساسا غير متصالحة مع الواقع، تصارع، فى الحقيقة، ضد «الواقع المحيط بها و... مع الخيال حين يتحول إلى حقيقة مرئية»، لأن كل بلورة فى وجود ما يحدد فى غير رضا الانسياب المحض للوجود نفسه، واضعة أمامه عناصر المقاومة ثم تفرض عليه القوانين. إذا ما كانت ماريانا بينيدا قد جسدت الحرية الخالصة وماتت مبرهنة بموتها هذا على استحالة الحرية فى العالم، فإن الاسكافية تبين عن مثل هذه الاستحالة، ولكن على مستوى أعمق بكثير وأكثر أصالة واطلاقا فى معناه: يكفى أن يوجد الآخرون، كصوت بسيط أو مجرد حضور، حتى يشعر المخلوق الانسانى بأنه قد اعُتدى عليه فى كنه ذاته. الآخرون، الغير، بمجرد وجودهم فقط يمثلون النفى، البتر للحرية الشخصية للفرد. الواقع يمنع الاسكافية من أن تخترع واقعا، الطريقة الوحيدة التى تشعر بها أنها كائن بشرى كامل. وفقط مع الطفل - أو الطفلة - كما يقول لوركا، لأنه عادة ما لعبت الدور طفلة - يمكنها أن تكوّن صداقة، لأن هذا الطفل، «رمز الأشياء

التى ما زالت فى طور البذرة وبينها وبين رغبتها فى الإزهار أمد بعيد»، لا يفرض بوجوده شخصه، حيث لم يكتسب بعد شكلا محددا ودقيقا، ولا تحس بأنه أصبح مخلوقا آخر. فى المشهد الأخير، عندما يسقط القناع عن الاسكافى ويعود ليفرض بحضوره فقط وجوديته المحددة، وحينئذ تعود الاسكافية، بعد أن تحطم إبداعها، وتحطم خيال ضميرها، لعنفها السابق ضد الزوج، وتقبل وجوده إلى جوارها حتى يعزز من معارضتها للجيران والجارات، «من معارضتها لمجموع الناس الذين يحيطون بها بحزام من الشوك والقهقهات»، ضد الآخرين، الذين تعدهم أجانب وأعداء لمجرد كونهم آخرين.

إذا لم يكن تفسيرنا خاطئا، فيمكننا أن نرى بأن التراجيديا الوحيدة للشخصيات التى رسمها لوركا والبؤرة الرئيسة للتراجيديا فى مسرحه تكمن فى هذه النظرة للواقع على أنه استئصال محض للكائن البشرى. الآخرون هم دائما الآخر، الغريب، البعيد . وقبولهم يعد دائما بمثابة الإبعاد، والتغيير، والنفى لنفس ذلك الكائن.

- حب دون بيرليمبلين لبيليسا فى حديقتها:

El Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín

إن ما يمكن أن نطلق عليه بيانات خارجية فى تشخيص الثنائى الذى يقوم بدور البطولة تأتى مماثلة تماما لتلك التى رأيناها فى الإسكافية العجيبة وفى المهازل المعدة لمسرح العرائس. ومثل دون كريستوبال وروسيتا، مثل الإسكافى والإسكافية، نجد دون بيرليمبلين وبيليسا مدفوعين للزواج بفعل الآخرين، لأسباب تتعلق بالمصالح والمنافع، خارجة عن الحب، وبين الزوج والزوجة فارق سنىّ كبير. موقف تقليدى يعكس تركيبة اجتماعية مماثلة: الزواج يأتى نتيجة للعبة المصالح الاجتماعية التى يخضع لها الفرد، دون أن يكون هناك أدنى ظهور لفرديته هذه. ولكن الصراع ومدلوله يغيران بالكامل هذه القاعدة الاجتماعية، حيث إن الغاية الدرامية لمسرح جارثيا لوركا لا تعنى بإقامة أىّ نوع من العلاقات، فى الأساس، بين الفرد والمجتمع.

فى المقدمة يقدم هذا الوضع التقليدى: دون بيرليمبلين، عجوز، وبيليسا، شابة، يتزوجان على يد ماكرولفا Macrolfa ، خادمة بيرليمبلين، حيث أرادت أن تخرجه من عزلته، وعلى يد والدة بيليسا، التى تبيعها بعد أن قامت بالإعلان عن حسن البضاعة.

يأتى الفصل الأول ليعرض علينا ليلة الزفاف، يكشف دون بيرليمبلين عن حبه لبيليسا، الحب الذى تولدّ حين رأى عبر فتحة قفل الباب جسد خطيبته وبيليسا تكشف عن عطشها للحب «الذى لا يرتوى أبدا». وفى نفس هذه الليلة تجعل بيليسا من زوجها ديوثا وذلك بعلاقتها مع «الممثلين الخمسة للسلالات الخمس الكائنة على وجه الأرض».

فى الفصل الثانى، يبدو أن دون بيرليمبلين، بعد أن علم بخيانة زوجته، قد قبل دور الرجل اللطيف ودور الشريك فى جريمة الحب الجديد الذى تبديه بيليسا تجاه شاب مجهول يتدثر فى معطف أحمر طويل، لا يكشف قط عن وجهه، آخذا مكانه بعيدا عن الشرف والتقاليد المرعية فى المجتمع.

فى الفصل الثالث «تتضح بجلاء اللعبة المعقدة لدون بيرليمبلين: فالشاب صاحب الدثار الأحمر، الذى تحبه بيليسا أكثر من حبها لنفسها وبحبه تشعر بأنها «امرأة أخرى»، ليس سوى «النظير» لدون بيرليمبلين، أوجده هو. فى الشاب صاحب المعطف الأحمر، رمز الحب، الذى لم يخلق من روح فقط ولا من جسد فقط، تتجسد ماهية الحب الإنسانى، المصنوع، بالمرة، من الرغبة اللانهائية وتحرير الجسد، والاشتياق والحلم. وهنا يقدم دون بيرليمبلين، بعد أن تغيرت هيئته إلى صورة الشاب صاحب المعطف الأحمر، على قتل نفسه حتى يبقى على الدوام فى الحب النسائى، المرغوب دائما ولكنه صعب المنال.

٤ – dos criptodramas : هكذا مرت سنوات خمس Así que Paseu cinco anos والجمهور El Público :

أتى العمل الأول كاملا، أما الثانى فقد أتى ناقصا، وعلى كل، فإن هذين العملين يعدان من أعقد الرمزيات والأصعب على الفهم بين مسرح جارثيا لوركا، الأمر الذى تسبب، كما هو طبيعى، فى وجود تأويلات مختلفة من جانب النقاد[١٢]. ويرتبط العملان برباط وثيق مع المجموعة الشعرية المسماه شاعر فى نيويورك Poeta eu Nueva York ، الذى كتبت قصائده، تبعا لما صرح به لوركا، بين عامى ١٩٢٩– ١٩٣٠، وكذلك تجمع بينهما العلاقة وبين الحوارات النثرية (ممر بوستر كيتون El Paseo de de Buster Keaton، الفتاة de doncella، الملاح والطالب El marinero y el estudiante والوهم Quimera)،

والتى قال عنها الشاعر فى خطاب سابق على مارس ١٩٢٧ كتبه لجيّر مودى تورى بأنه يكتبها فى صورتها النهائية (الأعمال الكاملة، صفحة ١٦٨٠). فى هذه الحوارات النثرية، كما يطلق عليها لوركا، مازالت هناك شخصيات وعناصر فى دور النمو لهذين العملين السرياليين.

ينقسم هكذا مرت سنوات خمس **Así que Pasen cinco anos** إلى ثلاثة فصول، ويأتى مكونا من شبكة كثيفة من الرموز سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الأسطورة، من المواقف المختلفة، من أماكن الحدث، من الزمن الدرامى والحوار. وعامة، فإن النقاد الذين حاولوا حل شفرة العمل عليهم أن يترجموها دائما إلى لغة منطقية ومسلسلة، حتى يتمكنوا من التعبير، بطريقة ما، عن المعنى الذى ينطوى عليه العمل. والترجمة التى ستقدم للرموز، فى أى من المستويين المذكورين، هى، بالطبع، ترجمة تقريبية، تحتوى على تكهن كبير وافتراضات، حيث إن الغموض الذى تنطوى عليه الرموز، وخصوصيتها المتطرفة، وباطنها الذى لا يُخدع وتحكمها الجوهرى من الناحيتين الشعرية والدرامية، تعد عقبة خطيرة، إذا لم تكن عقبة لا يمكن تفاديها، فى طريق القراءة النقدية الصارمة. ويكفى أن نقارن بين المحاولات المختلفة لفك رموز العمل حتى نأخذ فى اعتبارنا كيف أن نفس الشخصيات أو نفس الكلمات يمكن أن تعنى أشياء مختلفة جدا. أهو عمق وثراء فى العمل من ناحية المعنى؟ أم خصوصية وتحكم من جانب اللغة الرمزية؟ ونحن نرى بأنه فى «هكذا مرت سنوات خمس» يأتى العالم الذى هو محل التعبير، أيا كان هذا العالم، بالإضافة إلى مدلوله، أيا كان هذا المدلول، ولمّا يتبلور بعد فى نظام رمزى ذى قيمة شعرية أو درامية موضوعية، يصبح صالحا على المستوى العالمى بنفسه، بعيدا عن أى إشارة لقانون خاص بالإشارات. إن فك رموز العمل يمكن أن يحدث رضا مشروعا عند الناقد، ولكنه لا يجرد العمل الذى فكت رموزه من ذلك المكون الذى يعطيها كيانها الأدبى: تحكمها الأصيل وخصوصيتها الرمزية. وإلى هذين الأمرين يضاف - وهذا ما يمكن أن يكون خاصا بالدراما السيريالية - ندرة المعالجة الدرامية - دون أن نعدم الناحية المسرحية الفنية - للصراع، الذى يخلو من وحدة درامية حقيقية، مبثوثة فى «لحظات» عديدة لا دافع لها داخليا فى علاقتها ببعضها ولا تحقق أى تكامل فيما بينها. فكل مشهد وفصل له قيمة فردية، وما تتخطى هذه القيمة الفردية حدودها لتعمل، كما هى الضرورة، فى إطار كلى.

وها هو جيريرو ثامورا Guerrero Zamora الذى يعتبر هذا العمل بمثابة «أكثر العينات إتقانا للالهام السيريالى الناجم عن الناحية المسرحية فى العالم أجمع، ومن ثم، فهى الدراما الأساسية فى الأسلوب السيريالى عند الكاتب»، يكتب: «إن مضمونه الظاهر يعجز الوصف عنه: شاب ينتظر خمس سنوات حتى يتزوج، غير عابئ بالحب الذى تكنه له عاملة الطباعة، وحين تصل اللحظة التى ستتحقق فيها طموحاته، تفضل العروس لاعب الرجبى . وهكذا أصبح الابن المأمول مجرد طيف يبحث عن تجسيد لنفسه. بعده وبعد الزمن الذى مضى- أليسا هما وجهان لعملة واحدة؟- يبدأ الشاب البحث عن عاملة الطباعة القديمة، ولكنها قد أصبحت فاترة من طول الغياب وتكرر أمد السنوات الخمس. أما الابن فقد تحول إلى مجرد طيف وعدت الحياة تمر مرّ الصدى». ثم يضيف: «إن ما يهدف إليه العمل، وهذا هو المضمون الحقيقى، هو المعالجة الدرامية عن طريق مرات الهروب المتلاحقة والمصحوبة بالموسيقى التوفيقية، لفرار الزمن، الأكثر مأساوية باعتبار أن الإنسان، بموقفه المتناقض دائما، وبحثه عن المستحيل وهدره لما يعرض عليه، هو من يدفع مسيرة هذا الزمن الهارب». (العمل المذكور،١، صفحة ٨٥).

أما ألفريدو دى لاجوارديا Alfredo de La Guardía فيرى أن: «العمل يشتمل على دراما داخلية لروح خالصة وهشة، عاجزة عن تثبيت دعائهما فى الواقع، وعن التعرف عليه وأخذ أفضل ما فيه، ثم تستسلم، منكسرة ومهزومة، للموت» (العمل المذكور، صفحة ٢٧٢)، ويضيف: «إن هكذا مرت سنوات خمس هو، فى الواقع، عمل درامى ذو عالم أوحد أو دراما الشخص الواحد. العجوز، الأصدقاء، عاملة الطباعة، الخطيبة، الشخصيات السيركية، الأقنعة، صدى الصوت، كلها تكون بمثابة الكل فى واحد» (العمل المذكور، صفحة ٢٧٣). وهناك أفكار يعززها روبيرت ليما Robert Lima هى: «... إنه عبارة عن حوار فردى... «وواقع» الحدث يأتى من الفكر اللاشكلى للشاب. إنه الشخص الواقعى الوحيد فى العمل. أما الشخصيات الأخرى فما هى إلا تجسيدات لأفكارهم المتباينة، وشخصياتهم، ورغباتهم» (العمل المذكور، صفحة ١٥٨). وفيما يتعلق بالموضوع: «إن عدم وجود الزمن بالنسبة للفكر الباطنى يأتى ليصبح النظرية الأساسية عند لوركا» بالنسبة لـ ر.ج نايت R.G. Knight ، فإن العمل عبارة عن يوم – حالم day- dream «الحدث الأوحد هو الذى يقع فى ذهن الشاب والتغييرات التى تطرأ على خشبة المسرح ليست مادية، وإنما هى تغييرات رمزية للمشاهد العديدة لحواره الداخلى. ليس فى العمل ماضى أو مستقبل فى إحساسنا اليومى- إن مفهوم الزمن يقتصر هنا على

معنيين اصطلاحيين هما الآن وأبدا» (المقال المذكور، صفحة٣٣). يرى مارى لافرانك بأنه: «بالاضافة إلى الشاب، فإن البطل المتعدد لهكذا مرت سنوات خمس ليس هو الزمن، وإنما الموت...» (العمل المذكور، صفحة٦٠). بالنسبة لبوريل Borel، يأتى الأمر على النقيض من هذا، «فإن الزمن والحلم يبدوان مرتبطين ارتباطا كاثوليكيا» (العمل المذكور، صفحة٣٩)، إلا أن مشكلة الزمن لا تعالج من أجلها ذاتيا، وإنما، بما تقوم به من وساطة، «فالحلم والواقع هما الأمران اللذان يبدوان وقد جمعت بينهما الرابطة التى لا تنفك أبدا» (العمل المذكور، ص. ٤٦). وطبقا لما يذكره فرانسوا نرسييه Francois Nourissier ، تكمن الفكرة الأساسية فى «أن الزمن شريك فى الجريمة للموت ويهدم كل فرص المتعة، والتملك، والعيش. إن التملك دائما أقوم من رفضه، المتعة أفضل من الانتظار، العالم الواقعى أفضل من النظريات المتغيرة والكاذبة عن الانتظار والأحلام» (العمل المذكور، صفحة٦٩-٧٠). وأخيرا- وأطلب العفو لما أوردته من كثرة الشواهد-، وطبقا لما تقوله باربارا شيكلين ديفيز Bárbara Sheklin Davís، «إن هكذا مرت سنوات خمس تفصح عن عجز الشاب فى أن يجد الحب فى الأحلام عبر الزمن» (المقال المذكور، صفحة ٣١٧).

ومثلما يتأكد القارئ- قارئ العمل والآراء النقدية - فإنه لا يوجد تفسير كلى لهذا العمل لجارثيا لوركا. كما أنه لا يمكن أن يوجد هذا التفسير، وهذا راجع إلى التواجد «المُذَرّى» للعديد من الأحاسيس. ومما لا شك فيه فإن هناك محاولة، لم تكتمل من الناحية الدرامية، لتقديم العديد من الجوانب البارزة بين كل النقاد والتى تتكامل فيما بينها من الناحية الديالكتية: الزمن، الحلم، الواقع، الحب، بالإضافة إلى جوانب أخرى عديدة: خصوبة الحياة والحاضر، الهروب للعيش فى رحاب الذكرى والإبداع الخيالى، التقابل بين الفكر والحياة، والفكر والحلم، عزل الفرد «الأنا»، فشل الرغبات، الهروب من المكان والوقت الحاضرين، والهروب من الآخرين، التقابل بين الذاتية والبَعْدّية وبين ما هو خارجى وأنى...، الخ. ولكن كل هذا لا يكتسب انسجاما موضوعيا كافيا ولا بيئة درامية كافية، وعليه، فإن النتيجة، كما كتبت فى البداية، أن كل شئ يصبح تحكميا ومدرجا فى دوائر شديدة الخصوصية تفقد دراما لوركا الوضوح، والجمال، والعالمية، والتى لا يصبح فيها أى عنصر من العناصر ضروريا حقا، ضرورة شعرية أو درامية، حيث «الانطباع عن وهمية المجموع»، كما كتب فوانسوا نرسييه (العمل المذكور، صفحة ٦٦).

لم يكف النقاد– وخاصة روبيرت ليما و ر.ج نايت – عن الإشارة إلى الارتباط الموضوعي الحاصل بين هكذا مرت سنوات خمس وبين بقية الأعمال المسرحية التي كتبها لوركا. هكذا، على سبيل المثال كتب روبيرت ليما: «إن العروس بطلة هكذا مرت سنوات خمس ترتبط برباط وثيق مع بيليسا والاسكافية، مع العروس في مسرحية عرس الدم **Bodas de Sanagre** ومع أكثر بنات بيرناردا شبابا. كما أن عمله يرما **Yerma** يحظى بوجود المشابه الذي يكمن في شخصية الدمية **El Maniquí**. وفي لاعب الروجبي يمكن أن نعثر على رسم أوليّ لشخصية ليوناردو... الخ» ومن ناحيتي، فأعتقد أن هناك أيضا علاقة وثيقة وأساسية بين العمل وهذا النص الذي كتبه لوركا في خطاب (١٩٢٧؟) إلى صديقه سيبستيان جاش **Sebastián Gasch**: «أنا دائما في حالة فرح، وحلمي هذا لا خطورة عليّ منه، فأنا أحمل دفاعا، إنه يمثل خطورة على من يترك نفسه أسيرا للمرايا الكبيرة المظلمة التي تضعها الشعر والجنون في قاع وهادها. لقد صُنعت وأحس أن لي رجلين من الرصاص في مجال الفن. الهوّة والحلم أخشاهما في واقع حياتي، في الحب، في اللقاء اليومي مع الآخرين. هذا حقا يعد أمراً رهيبا وخياليا» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٦٥٦)[١٤].

في عام ١٩٣٣ يصرح في بوينس أيريسّ لأحد الصحفيين بأنه قد انتهى من كتابة عملين، يقول عنهما: «أحدهما عبارة عن سر، داخل هذه الخصائص لهذا النوع، سرّ يدور حول الزمن، كتب شعرا ونثرا. أحضرته معي في حقيبتي، رغم عدم وجود نية في افتتاحه في بوينس أيريس. وفيما يتعلق بالعمل الثاني الذي يحمل عنوان الجمهور **El Público**، فلا نية عندي لافتتاحه لا في بوينس أيريس ولا في أي مكان آخر، حيث أرى أنه لن تكون هناك شركة تمثيل تتشجع لعرضه على خشبة المسرح ولا جمهور سوف يسمح برؤيته دون أن يتملكه الغضب». وحين أراد الصحفي أن يطلب تحديدا أكثر لهذا التأكيد الأخير، أجاب: «ذلك لأن هذا العمل هو مرآة الجمهور. أي، أن العمل سوف يعرض على خشبة المسرح الدراما الخاصة التي يفكر فيها كل واحد من المتفرجين، بينما هو يتابع العرض، دون أن يدري ذلك. وبما أن دراما كل منا تبدو أحيانا واخزة وغير شريفة على وجه العموم، فسوف يثور الجمهور من المتفرجين معلنا غضبه ويطالب بمنع الاستمرار في عرض العمل، نعم، إن عملي هذا ليس عملا يقدم على خشبة المسرح، إنه، كما عرفته أنا، قصيدةٌ خلقت ليصفق لها» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٣١). وقبل ذلك بشهور كان قد صرح لخوسيه سيرنا **José Serna**:

«وعمـلى هذا، الجمـهور El Publico، لم يفـتتح قط، لأنه... لا يمكن حمله إلى خشـبة المسـرح. وهكذا مرت سنوات خمس، أسطورة الزمن التى تدور حـول مـوضـوع هو: الزمن الذى يمضى...» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٢٤).

وطبقا لما يمكن استنتاجه من هذه التصريحات، فإن الجمهور El Publico كانت قد كتـبت فى عـام ١٩٣٣. ومع هـذا، لم يصل إلينا منهـا سـوى مـشـهـد بعنوان الملكة الرومانية Reina Romana والفصل الخامس. هل كتب فعلا هذا العمل الدرامى بأكمله؟ تبعـا لما يقوله ألفريدو دى لاجوارديا، «الدرامـا، المكونة من خـمسـة فـصـول، المعنونة الجمـهور لم ينتـه الكاتب من كتابتها قط» (العمل المذكور، صفحة٢٧٦). فى عام ١٩٣٤ صرح جارثيـا لوركا: «أود الانتـهاء من الثـلاثية: عرس الدم Bodas de Sangre، يرما yerma، ودراما بنات لوط El drama de Las hijas de Loth. وقد تبقى لى هذه الأخيرة» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٦٧). وفى بدايات ١٩٣٥، بعد افتتاح يرما YERMA (فى ٢٩ ديسمبر ١٩٣٤)، صـرح لوركا: تدمير سدوم La destruccion de Sodoma (عنوان آخر لدراما بنات لوط)(١٥)، على وشك النهاية» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٦٨). ونفس هذا العـام: «لدى الآن أشياء كثيرة بين يدى. فـأنا أتأخر كثيرا فى الكتابة. فالعمل المسرحى الواحد يستغرق من فكرى ثلاث سنوات أو أربع ثم بعد ذلك أكتبه فى خمسة عشر يوما(...). لقد تأخرت خمس سنوات حتى أنجزت عرس الدم Bodas de Sangre؛ وثلاث سنوات فى إنجاز يرما Yerma(...). فى البداية أركن إلى الملاحظات، ملاحظات أستمدها من الحياة نفسها، من الجريدة أحيانا... ثم بعد ذلك أبدأ فى التفكير حول الموضوع. تفكير طويل، دائم، دسم. وفى النهاية، أفرغ ما فى ذهنى مباشرة إلى خشبة المسرح» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٧٧).

ولا نعلم عن تدمير سدوم La destruccion de Sodoma إذا مـا كانت قد وصلت حقا «لمرحلة الانتقال من الذهن إلى المسرح»، رغم أنها من الأعمال «المتقدمـة»، «والتى كانت على وشك النهاية»(١٦). وكذلك بالنسبة للجمهور El Publico فإننا نجهل ما إذا قد تحـقق لهـا مـثل هذا «النقل» كـاملة أو أن مـا نشـر لم يكن سـوى أجـزاء منـهـا فـقط، «ملاحظات» عن المشروع الذى لم يصل إلى حد التنفيذ كاملا على الورق، والذى، طبقا لألفريدو دى لاجواريا، إلى جانب العمل السابق، كان من الضرورى أن يتم وضعها فى تاريخ سابق على ١٩٣٣. ودون أن تكون بين أيدينا معلومات تجعل فى استطاعتنا أن

نكتب، فلابد لنا من أن نعترف مع الناقد المذكور بأن الصفحات التى وصلت إلينا من الجمهور El publico «تخلو من أى ترابط.... فالمشاهد لا تأتى فى صورة متسلسلة، وتأتى، من ناحية أخرى، متوافقة مع خطة نجهلها. إنه لمن الصعب جدا أن نحدد بوضوح مضمون وشكل هذه «الدراما المكتوبة من خمسة فصول»، والتى يلعب الجمهور فيها دور البطولة» (العمل المذكور، صفحة ٢٨٠).

ما هو فى الواقع، الموقع والمهمة، داخل الدراما بأكملها، للملكة الرومانية Reina Romana، وما مغزى اللعبة الشبقية التى تقوم بها شخصية كاسكابيل وشخصية بامبانو، بالاضافة إلى شخصية الطفل، والامبراطور، وقائد المائة ؟ ما هو المغزى من وراء الترديد ـ خمس مرات فى عشر صفحات ! – للكلمة الرئيسية «دمار» ؟ إن تفسيرها فى هذه الحال، منعزلة عن السياق المجهول، لا يمكن أن تتجاوز مجرد كونه ظنا لا يستند على برهان. أحب لوطى، مخنثا، أم حب يقدم على خشبة المسرح كثنائية داخل الوحدة ؟(١٧). وما هو أيضا مكان الفصل الخامس : فى البداية، فى الوسط، أم فى نهاية الدراما ؟ ما معنى وظيفة الدراما، وما هو المعنى الذى تنطوى عليه أحداثه وشخصياته ؟ لماذا يعيش العجوز العادى دراما آلام المسيح ويتفوه بكلماته ولماذا يتم استبداله بالإنسان الأول ؟ وما هى العلاقة التى تجمع بين هذا "الألم" وخشبة المسرح، التى لا تُرى، وإنما يتم الحديث عنها من طرف روميو وجوليت ؟ وما هو المغزى الدقيق، ولكن أيضا المفهوم الدرامى الدقيق للثورة التى يكلمنا عنها الكاتب ؟ لماذا ولأجل أى شىء نجد على خشبة المسرح أولئك الطلاب الخمسة والسيدات الأربع، و ... الخ، الخ ؟

إن كل تأويل، مهما كان ظاهره الأهمية والقوة، لن يتعدى كونه مغامرة بالقراءة خبط عشواء، حيث نجد الجزئين المنشورين فى طبعة أجيلا ـ للأعمال الكاملة ، للوركا، يخلوان من أية معانى محددة ومتماسكة، ومهما يقال عنهما فلن يكرر ذلك القول أكثر من تحكمى. فالناقد الأدبى لا يمكن أن يسمح لنفسه بأن يكون عالما بعلم الإحاثة (الأحافير)، والذى يكون بمقدوره أن يبدأ بعظم واحد حتى يكون هيكلا كاملا لحيوان كان موجودا قبل عصر الطوفان.

ومع هذا ، فقد تغيرت البانوراما، بالنسبة لعمل لوركا «الجمهور»، بشكل ملحوظ بفضل الدراسة التى قام بها مارتينث نادال (الجمهور. الحب، والمسرح والجياد فى مسرح جارثيا لوركا، أوكسفورد، دوبلن بوك، ١٩٧٠). هذه الدراسة لم تجر فقط على الجزئين المنشورين،

وإنما على مخطوط أكثر إسهابا ، رغم نقصانه، المؤلف من الخطوط الأولية لما يقرب من خمسة فصول، على ما يبدو. (انظر الوصف فى العمل المذكور، صفحة ٢٢ - ٣٠). الجزء الذى ظهر فى طبقة أجيلار بعنوان "ملكة رومانية" سيكون، تبعا لمارتينث نادال، "الفصل الثانى، احتمالا"، وعنوانه :" دمار رومانى "؛ والجزء الثانى الذى نشره أجيلار يكون جزءاً من الفصل الخامس. ويأتى المخطوط مؤرخا فى السبت ٢٢ من أغسطس ١٩٣٠، وبهذا يصبح تأليف دراما الجمهور EL PUBLICO سابقا على تأليف هكذا مرت سنوات خمس. ويرى مارتينث نادال بأن هذه الدراما الأخيرة، بالنظر إليها فى إطار العلاقة مع الجمهور، "تفصح عن رجعة الخلف فى التطور الذى يعنيه مسرح جارثيا لوركا" (صفحة ١٢٦)، وذلك بسبب التنازلات التى يقدمها لوركا للمنطق الاصطلاحى (صفحة ١٢٨).

وللأسف فإن أسرة الشاعر لم تسمح بتفويض لأحد، طبقا لمايرويه مارتينث نادال، بنشر هذا المخطوط. والدراسة، مهما كانت رائعة ومحل تقدير، لايمكن لها أن تحل محل المعرفة المباشرة بالنص الذى كتبه لوركا. بينما لا يصبح النص ميراثا هاما فلا شىء جديد أو مغاير يمكن أن يضاف إلى ما كتبه مارتينث نادال. وكذلك فليس من الممكن التأكيد أو الموافقة على ما قاله مارتينث نادال، طالما ينقصنا الدليل الموضوعى للنص الذى خطه لوركا. ولهذا، نفضل أن نحيل القارئ إلى الدراسة التى بين أيدينا.

٥ - ثلاثية درامية جرت على أرض إسبانية :

وطبقا لما أشرنا إليه من قبل، فإن لوركا كان يعد عرس الدم Bodas de Sangre ويرما yerma جزئين من ثلاثية لم يتمكن من كتابة الجزء المأساوى الأخير منها، والتى كانت محفورة فى ذهنه منذ وقت متقدم، وذلك بسبب اغتياله الدنئ فى عام ١٩٣٦، فى نص ذكرنا منه فقط العبارة الأخيرة، صرح لوركا: «بأن عرس الدم هى الجزء الأول من ثلاثية درامية عن الأرض الاسبانية. وأنا، فى هذه الأيام بالتحديد، مستمر فى كتابة الجزء الثانى، ولم أضع له عنوانا بعد، وسوف أقوم بتسليمه إلى إجيرجيو xirgu. ماذا عن الموضوع؟ إنه المرأة العاقر. والجزء الثالث ما زال فى طريق النضج داخل قلبى. سأضع له عنوان: تدمير سدوم» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٢٤). حيث إن الكاتب

يؤكد مرارا وتكرارا بأن العملين الدراميين يكونان جزئين من ثلاثية، فمن المنطقى أن تلك الأجزاء الثلاثة كانت ترتبط فيما بينها برباط ما. بالنظر إليهما على أنهما يمثلان جزئين من كل، وأنهما ليسا عملين مستقلين، وإنما مترابطان، على الرغم، بالطبع، من أن كل واحد منهما كانت له، وما زالت، استقلاليته الخاصة. وحين تحدث عن عرس الدم Bodas de Sangre أو عن يرما Yerma أكد على أنهما مأساتان[١٨] وأشار إلى «ما هو كلاسيكى» فى موضوع يرما هذا بالإضافة إلى الشكل («إنها تراجيديا يعمل بها أربعة أشخاص وكورس، مثلما يجب أن تكون عليه الأعمال التراجيدية. لابد من العودة إلى التراجيديا»، الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٥٩)، وليس من قبيل التحكم أن نفترض أن البنية الثلاثية تجد لها نموذجا مثاليا فى التراجيديا الكلاسيكية اليونانية التى تكونت أيضا من ثلاثيات. مما تألفت الوحدة البنيوية للثلاثية بالنسبة للوركا؟ وفى حالة غياب المأساة الثالثة يصبح من الصعب الإجابة على هذا التساؤل، حيث إن ما أعلنه لوركا فقط عن «الثلاثية الدرامية التى تجرى على أرض إسبانية» لا يعد معلومة كافية فى هذا المضمار. وحول يرما أكد- نترجم هذا عن اللغة الكتلانية -: «إن يرما لا تحتوى على مضمون يذكر. إنها شخصية تتطور على مدى الفصول الستة التى يتكون منها العمل. وكما هى خصوصية العمل المأساوى، فقد أدخلت فى يرما بعض الكورس الذين يعهد إليهم بالتعليق على الأحداث، أو على موضوع المأساة، الذى هو ثابت لا يتغير ولتتأمل حضرتك أنى أقول: موضوع المأساة. أكرر فإن يرما لا موضوع لها (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٨٣). و(إن يرما عبارة عن تراجيديا لقد عملت جهدى على المحافظة على قوانين اللعبة والإخلاص لها[١٩]. والجزء الأساسى، بالطبع، يكمن فى الكورس، الذين يبرزون ما يقوم به الأبطال من عمل. لا مضمون فى يرما. وقد وددت أنا عمل هذا: كتابة مأساة خالصة وفى صورة بسيطة» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٨٥). وفيما يتعلق بتدمير سدوم La destruccion de Sodoma، فبين أيدينا، بفضل مارتينث نادال، معلومات قيمة والتى، بما تحظى به من أهمية بالغة، أسمح لنفسى بنقلها كاملة[٢٠]:

> كان يوم السادس عشر من يوليو عام ١٩٣٦(...) بينما كنا فى طريق عودتنا إلى المدينة فى التاكسى، تحدث إلى عن مشروعاته، عن الثلاثية الإنجيلية التى كان يحورّها فى ذهنه منذ سنوات.

– إن دراما Thamar وآمون Ammon تستهوينى بقوة. فمنذ تيرسو دى مولينا Tirso de Molina، لم يكتب شئ جاد عن هذا الزنا بالمحرم. ولكن لعلنى أسبق بكتابة تدمير سدوم. إنها فى مخيلتى كاملة. ولتستمع إلى نهاية الفصل الثانى.

كان الوقت الذى اقتاد فيه لوط الملكين إلى بيته، وكان يتبعهما، ويتجسس عليهما نفر من شباب سدوم.

– وفى آخر الساحة، على اليمين، كان منزل لوط، وبه دهليز كبير مفتوح حيث ستقام فيه المأدبة. وكل شئ سيتم الاحتفال به وسط جو من الأبهة، أبهة يراها Giotto .

وفى هذا التاكسى الذى اتخذ طريقه عائدا إلى وسط مدريد كانت كلمته مبدعة لساحة، لمنزل، ملأهما بالحياة والحديث، بالشعر والأحاسيس الشهوانية. وفى الدهليز دار الحوار بين لوط وزوجته والملكين، حوار يقطعه آخر جانبى على لسان بنتى لوط المتطلعات فى شراهة إلى الرجال، تتساءلان عما إذا كانت برودة هذين الأجنبيين لا تعود إلى نفس السبب الذى تعود إليه برودة أهل سدوم. ومن الدهليز انتقل الحديث إلى الميدان الذى تجمع فيه رجال المدينة ليعلقوا على وصول رجلين غريبين لا يعملون عنهما شيئا ويمتدحون جمالهما. يتطور المشهد فى مستويين، بإيقاع سريع، يتزايد شيئا فشيئا، إلى أن يقاطعه الكورس مطالبا بأعلى صوت تسليم الأجنبيين فى وصف هذا المشهد كان هناك صدى للأغانى التى وردت فى حفل الزواج المحتفل به فى عرس الدم Bodas de Sangre، ولكنها تتوقف هنا على إثر دخول لوط لإنقاذ الرجلين، عرض على أهل سدوم الجمال النسائى الذى تتمتع به بنتاه بشرط أن يحترموا ضيفيه فلا يفضحوه فيهما، ولكن الكورس صاح دون توقف معلنا تمسكه بالكلمات الواردة فى الانجيل: «أخرجهما أخرجهما حتى نتعرف عليهما». وهنا يبدو الملكان أمام باب بيت لوط، أغشيا رجال سدوم فأصبحوا لا يبصرون ثم أخذا لوطا وزوجته وابنيه إلى خارج المدينة، بينما ظل حشد رجال سدوم فى الميدان يبحثون هباءً عن الأبواب.

أنهى فيديريكو حديثه قائلا :

– وهنا يسمع غناء بعيد لأحد الرعاة الشبان، تقطعه الموسيقى الصادرة من آلة الفيولين (الكمان). يتوزع الممثلون بين أرجاء خشبة المسرح ويظل الجميع ثابتا بلا حركة في مكانه كما لو أن الشريط السينمائى لرقصة البالية قد توقف فجأة. ينزل الستار يتهادى في بطء.

– تنتهى الدراما مع السكرة الثانية للوط، وهو يعانق أصغر بنتيه. هكذا نرى أن العمل قد تم استيعابه بكل تفاصيله.

– يا له من موضوع عظيم!– لخص فيديريكو– لقد دمر الله مدينة سدوم بسبب خطيئة أهلها والنتيجة هى جريمة الزنا بالمحرم يا له من درس ضد قرارات العدالة! والخطيئتين، يا له من تصريح بسلطان الجنس!

في عرس الدم Bodas de sangre، حين أراد أن يمنع عاطفة كل من ليوناردو والخطيبة، تتحقق تلك العاطفة وتفضى إلى موت للرجلين الآخرين للعائلتين المتعاديتين. أما في يرما Yerma، فإن عاطفة الأمومة تدمر كل احتمال لنيلها. في العملين، مثلما هو الحال في تدمير سدوم، يا له من درس ضد أحكام النظام القائم وضد عدالة الرجال! أو ياله من إعلان عن سلطان الجنس! في عرس الدم وفى يرما نجد المجتمع والنظام الذى يقيمه، قوانينه الصارمة التى تهدف إلى قمع الغريزة الجنسية وعاطفة الحب التى لا تكبح، جاعلا إياها تسير في مجرى اجتماعى مناف للطبيعة، تقوم بنفس الوظيفة الدرامية، رغم أن الأمر يتعلق بمجالات مختلفة الدلالة، التى يقوم بها الرب في تدمير سدوم. في الأعمال الثلاثة المكونة للثلاثية ينشأ صراع، لا أمل في التصالح من ورائه، بما له من إطار درامى خاص، بين المبدئين المتناقضين وغير المتصالحين الموجودين في العالم الدرامى– أو الشعرى! – لجارثيا لوركا: مبدأ السلطة ومبدأ الحرية. هذا الصراع نفسه، رغم وجوده بطريقة أكثر تجريداً وتحديداً، هو الذى سوف يعود للظهور متجسدا في بيت برناردا ألبا La Casa de Bernarda Alba.

– عرس الدم Bodas de Sangre :

من بين الدراسات التى خصصت لهذه التراجيديا الأولى للوركا(٢١)، يمكن أن يكون ذا فائدة لنا كمدخل هذا النص لفرانسوا نوريس: « ها هى مأساة تجريدية لها صفة كلاسيكية تامة. فيها نجد الحوت مركزا بطريقة قوية، القوى الحاضرة فيها –

التى تعمل على قيام واستمرار النظام والتى تعمل جاهدة على فشله– تأتى موزعة فى وضوح تام. القضاء، قضاء حب لا يقمع ومحرم، يوجد فى وسط الثلاثية المأساوية: يسكن داخل البطل – الخطيبة–، يعلق عليه الكورس– الأم– يتم تنفيذه بواسطة الأداة– السكين–. إن تطور الحدث، وحتى نهايته، يتبع تماما حركة العرض الأساسى: مراسم دينية وتضحية» (العمل المذكور، صفحة ٧١).

عندما سُئل جارثيا لوركا بعد شهر من افتتاح عرس الدم **Bodas de Sangre** عن أى اللحظات تسعدك أكثر على مدى أحداث هذه التراجيديا، أجاب الشاعر: «إنها تلك اللحظة التى يتدخل فيها القمر والموت، كعنصرين ورمزين للقدر، فالواقعية التى أتت تحكم العمل حتى هذه اللحظة تنكسر وتختفى حتى تفسح المجال للخيال الشعرى، حيث أجدنى كما هو الطبيعى مثل السمك فى الماء» (آلأعمال الكاملة، ١٧٢١). كما هو معلوم، فإن هذه اللحظة توجد فى المشهد الأول من الفصل الثانى. إنها عبارة عن اللحظة القمة فى العمل والحدث الذى ينطوى عليه: ليوناردو والخطيبة، متزوجة، هربا معا ووراءهما الخطيب وأهلهما يتبعانهما فى الغابة الليلية. والنتيجة هى الموت العنيف ليوناردو والخطيب ووحدة النساء الثلاث بعد وفاة الرجلين: الأم، الخطيبة، وزوجة ليوناردو. كيف يتم الوصول دراميا إلى هذه اللحظة وما هى العناصر التى تقود الحدث إليها؟ تبعا لما يقوله ر. أ ثيمباردو «فالبنية التى تقوم عليها المأساة تكمن فى ثلاث نقاط تحدد قوس الحياة: وعد الميلاد، كمال الرغبة الشهوانية وتحديد الموت» (المقال المذكور، صفحة ٣٦٦) وأما روبرت بارنس **Robert Barnes** فيرى، بدوره، أن تداعى الطبائع والشخوص فى العمل يمكن أن يتم رسمها خطيا عن طريق محور للإحداثيات: المحور الأفقى، والذى نجد فى طرفيه الخطيب وليوناردو، هو بمثابة المحور الذى يقوم عليه الحدث؛ المحور الرأسى الذى نجد فى طرفيه أم الخطيب ووالد الخطيبة، سيكون أيضا بمثابة المحور السلبى؛ وفى المحور الذى يلتقى فيه هذين المحورين نجد الخطيبة، إيجابية وسلبية فى نفس الوقت، التى تصبح هدفا لحب الرجلين (المقال المذكور، صفحة ٣٩٦–٣٩٧) والمشاهد الثلاثة للفصل الأول تعرض فى اقتصادية درامية فائقة الأسس المزعومة للنزاع السابقة على التراجيديا. وهذه هى الحلقة الأخيرة والخاتمة فى سلسلة هذا الصراع. فى المنظر الأول يقدم لنا الصراع عن طريق الأم فى المنافسة القديمة القبلية بين عائلة الخطيب وعائلة ليوناردو (عائلة آل فيلكس)، ذات الطقوس الخاصة بأعمال القتل الدموية جرت على يد الأم، الذاكرة الحية لماض يعيش داخلها ويصبح بكل

ألم مشروع المستقبل. وهكذا أصبح ليوناردو والخطيب منغمسين فى هذه المنافسة المأساوية، وهو أمر خارج عن ذاتيتهما، كوريثين لنزاع سابق عليهما، وبالتالى، وكممثلين فاعلين فى دراما قبلية عشائرية، نجد فيها السكين، أداة الموت، يكشف قوى مشئومة ترهب الأم. كما يفتح أيضا موضوع الزواج بين الخطيب والخطيبة ويتم التلميح إلى علاقة الحب القديمة بين هذه الخطيبة وبين ليوناردو. المنظر الأول يقوم بمهمة عرض الأحداث. ومحورا بأغنية المهد[٢٢]، التى تؤدى وظيفة تكمن فى التكثيف الدرامى للأفكار التى يحتويها فك عقد النص وتكهناتها - فى شؤم وألم وشجن مثير- والدة وحماة ليوناردو، يعتبر هذا الأخير وعاطفته الغرامية تجاه الخطيبة، العاطفة المختفية ولكن دون أن تنهزم، هما المركز الموضوعى للمنظر. فى المنظر الثالث نجد الأم والأب يتفقان على عرس ابنيهما، موقف شائع فى مسرح لوركا، والذى يظهر لنا من خلاله الجانب الاقتصادى فى هذا الاتفاق (الأموال والأراضى التى أصبحت مؤهلة للإرث)، وهو جانب يتكامل مع جانب آخر، يشيع أيضا فى مسرح لوركا، خلال المنظر الثانى من الفصل الثانى: الجانب الجنسى. وهكذا نرى الدلالة القوية للغة التى يستخدمها الأب والأم فى إشارتهما لابنيهما: «إن ابنى سوف يغطيها جيدا. إنه من بذرة طيبة» (الأعمال الكاملة، ص ١٢٢٨)؛ «ابنتى لها جسد مترامى الأطراف وابنك قوى» (الأعمال الكاملة، ص ١٢٢٩). وهكذا فإن عالم الشخصيات أصبح محصورا فى الشهوة الخالصة، وأصبحت مهمة الرجل والمرأة محددة فى مجالى القوة الرجولية والأنثوية كل فيما يخصه، ولهذا فإن عمق التراجيديا يكون بمثابة اتحاد أو معارضة للجنسين وفقا لقوانين عمياء، بعيدة هنا أو هناك عما هو إنسانى حقا، وبالتالى، بعيدة عن الحرية. ومن هذا الوضع الذى توجد فيه مخلوقات الأرض، التى تخضع للاعقلانية القوى الخفية، بنفس درجة الحيوان والنبات، يصدر عدم الاتصال القائم بين شخصيات جارثيا لوركا، المعزولة والمنغلقة على نفسها، دون إمكانية لعلاقة مخلصة أو مشاركة داخلية فى الأفكار والعواطف الشخصية، وبهذا فلا يمكن الحديث عن ذاتية داخلية منذ اللحظة التى لا يوجد فيها أشخاص يصبح بمقدورهم خلق حالة من الاتصال. أما بالنسبة للمجتمع، فليس هو الذى يمثل الرابطة أو الوسيلة أو مكان الانسجام، وإنما هو بمثابة حصار وسور، متاهة من الأسلاك الشبكية. والخطيبة، التى تمثل نموذج المرأة- التى لم تصبح أما فى مسرح لوركا، تنزوى فى أراضيها الجافة، تبكى ثم تحترق (العقاب الأكبر الذى يمكن أن نلقى به على رؤسنا»، الأعمال الكاملة ص ١٢١٤)

وقد حكم عليها بالهلاك مثلها فى ذلك مثل الأخريات (الأعمال الكاملة، صفحة ١٢٠٦)، فى عزلة لا تنطوى على خلق أو خصوبة، وإنما هى عزلة تدعو إلى العدوانية لرغبة دفاعية ضد المجتمع، أو، إذا ما انضمت إلى النظام الذى أرسى المجتمع قواعده، تصبح داعية إلى التحقيق رغبة فى التدمير. وقبل وبعد العرس نجد الموضوع المحورى يكمن فى الصراع والمقاومة من جانب الخطيبة لرغبتها العاطفية تجاه ليوناردو، والتى لم تمت إلا بعد أن تم قمعها بكل إباء وشمم، العرس الذى يجمع بين الخطيبة والخطيب يعنى إمكانية الخلاص أمام الدفع المحتوم للشهوة («موجة بحر»، «نطحة بغل»، قوة ساحقة، الأعمال الكاملة، صفحة ١٢٦٩)، فهى تنتظر منها «أبناء، أرض، صحة» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٢٦٩). ومع هذا، فتلجأ الخطيبة إلى الهرب جنبا إلى جنب مع ليوناردو، تسحقهما القوة نفسها[٢٣]. وبداية من الهرب الذى يضع نقطة النهاية للفصل الثانى، تنكسر– تبعا للكلمات المذكورة عن لوركا– «الواقعية التى تحكم الحدث... وتختفى لكى تفسح المجال أمام الخيال الشعرى». وتترك المجال ايضا لهذه الكلمات التى يقولها مارى لافرانك: «إن الشعر يحدد، فى الواقع، قمة تراجيدية: تلك القمة التى تجد فيها الخطيبة قدرها ويرى فيها الحبيبان بعضهما وجها لوجه. ولكن الرمز يظل بعيدا وخارجا عن الدراما: هروب غنائى وليس هروبا شعريا بالمعنى الذى يفهمه به مؤلفه[٢٤]، يعنى فشلا، هو فشل المحبين، ولكنه، فى جانب منه، هو فشل للكاتب أيضا» (العمل المذكور، صفحة ٦٩) ومع هذا، فقبل ظهور القمر والموت، عمد لوركا إلى خلق ثلاث شخصيات – الحطابين الثلاثة – تقوم بمهمة درامية، غاية فى التحديد والوضوح فى الحوار الصادر عن كل منهم هى فى المقام الأول: تبرير العمل الصادر عن المحبين:

الحطاب الثانى :

لابد من إتباع الهوى: لقد فعلا طيبا بهروبهما.

الحطاب الأول :

كان كل منهما يخدع الآخر وفى النهاية أصبحت الكلمة الأخيرة للدم.

الحطاب الثانى :

الدم !

الحطاب الأول :

لابد من اتباع طريق الدم... (الأعمال الكاملة، ١٢٤٦).

وفى المقام الثانى، الدعوة بالشر على خـلاص الحب، مماهيا بين القمر والموت فى شخصية واحدة، رغم تكوينهما ثنائيا على خشبة المسرح:

الحطاب الثالث:

آه، أيها القمر السيئ !

دع للحب جانبك المظلم! (الأعمال الكاملة، ١٢٤٨- ١٢٤٩).

....

الحطاب الثانى :

آه أيها الموت الحزين!

دع للحب الفرع الأخضر! (الأعمال الكاملة، ١٢٥٥).

وفى المقام الثالث، تعنى استحالة الهرب من حصار من يتبعانهما، رغم وجود القمر:

الحطاب الثانى:

هناك سحب كثيرة وربما يصبح من السهل ألا يطلع القمر.

الحطاب الثالث:

سوف يعثر عليهما الخطيب طلع القمر أم غاب ...

....

الحطاب الثالث:

أتعتقد أنهما سيتمكنان من كسر الحصار؟

الحطاب الثانى:

من الصعب هذا، فهناك سكاكين وبنادق على مسافة فرسخ من كل جانب حولنا (الأعمال الكاملة، ١٢٤٧).

وفى المقـام الرابع، العـمـل على إيجـاد نوع من الرابطة الدرامـيـة مع الموضـوع الأساسـى الكامن فى المنافسـة بين العـشيـرتين ومـصـيرهـمـا التراجيدى:

الحطاب الثالث :

سيعثر الحطّاب عليهما طلع القمر أم غاب، لقد رأيته خارجا إليهما كنجم ثائر. يكتسى وجهه بلون رمادى. معبرا عن مصير عشيرته.

الحطاب الأول :

عشيرته من الموتى فى وسط الشارع.

الحطاب الثانى :

هذا هو! (الأعمال الكاملة، ١٢٤٧).

وهكذا فـإن الجنس بما له من نفـوذ وسلطة- لكى نعود مـرة أخـرى إلى كلمـات لوركا- ينتصر على النظام القـائم- عرس الخطيب والخطيبة، بداية طور جديد للميلاد- وعدالة المجتمع الذى تم خرق نظامه - متـابعة واصطياد المحبين- تصب فى الموت بالسكين للممثلين الأخيرين للعشيرتين المتنافستين. القمر- الموت عبارة عن وحدة ترمز إلى هذه القدرية التى تحدث حالة من التكامل، فى النهاية، من الزخم الدرامى ، وليس فقط من الناحية الغنائية ، بين الموضوعين الأساسيين للتراجيديا[٢٥] .

الخطيبة والأم بمقدورهما أن يجمعا فى النهاية، فى مشـهد جمعى، الموضوعين المنصهرين عبر صوتيهما فى الأداة المشئومة: السكين. ولأن كل شئ أصبح تـاما، لأنه فى يوم معلوم «بين الاثنتين أو الثلاثة، قتل الرجلان من أجل الحب» (الأعمال الكاملة، ١٢٧٢)، لأنه لا يمكن أن يحدث شئ أكثر من هذا، يمكن للأم، وسط همها وحزنها، أن تعلن غاية ما تتطلع إليه: «لقد مات الجميع. سأخلد إلي النوم فى منتصف الليل...» (الأعمال الكاملة، ١٢٦٧).

- يرما Yerma :

لقد ألح جارثيا لوركا، كما رأينا فى التصريحات المذكورة، على أن يرما Yerma لا مضمون لها، إنما هى مأساة ذات موضوع واحد وشخصية واحدة يتطوران بصورة تدريجية. وفى مناسبة أخرى، عندما كان على وشك أن ينتهى من كتابة عمله، قال: «سوف تكون يرما مأساة المرأة العاقر» (الأعمال الكاملة، ١٧٥٩). وقبل ذلك بعام، فى يوليو ١٩٣٣، صرح، «الموضوع؟ المرأة العاقر» (الأعمال الكاملة، صفحة ١٧٢٤). وإذ يتضح ما هو الموضوع بالنسبة للمؤلف يصبح من المدهش التباين بين رأيه ورأى النقد[٢٦] حول قضية الموضوع على وجه التحديد، رغم أنه من المنطقى ذلك التباين فى تفسير معنى ودلالة المأساة. وهكذا، على سبيل المثال، فإن زدنك Zdenek وبالبونيا برات volbuena port على رأس أحد التيارات النقدية، يريان أن البطلة لا تمثل قط المرأة العاقر، وإنما المرأة التى تفتقد إلى الإخصاب، محملا الزوج، خوان، الإثم، وبروده الأنانى، وكذلك القيود الإجتماعية- الدينية حول معنى الشرف؛ أما فالكونيرى Falconieri، بعد أن أعلن عدم رضاه عن هذا التأويل، حاول أن يخرج الزوج، خوان، من دائرة الذنب، ليلقى به على كاهل يرما، ناظرا إلى خوان على أنه البطل المأساوى الحقيقى الذى لم يعطه الكاتب دوره كاملا. أما بالنسبة للتطلع للأمومة فقد تم تفسيره على أنه أمر بيولوجى بحت، كشغف عاطفى نوعى، كرغبة سيكولوجية أو روحية فقط، وكذلك، فهو بمثابة الرد والتقديم التمثيلى للميلاد الإلهى (Cannon) وفى النهاية- وأجنب القارئ هنا عمليات البحث والاطلاع على أمور سرية بعض الشئ- كتب بأن هذا العمل يمثل «مأساة الغريزة الجنسية المحكوم عليها بالفشل» وأن البطلة هى «الكائن المنبوذ، اللافائدة منه، لا مسوغ لوجوده...» (أومبرال Limbral) أو، من خلال وجهة نظر ماركسية، فإن يرما yerma ربما تعبر عن مأساة الشعب الإسبانى الذى أصيب بالإحباط والعقم (رينكون Rincon).

تنقسم يرما yerma إلى ثلاثة فصول وكل فصل ينقسم إلى منظرين. ويأتى تطور شخصية البطلة مرتبطا داخليا بالزمن الدرامى. فى المنظر الأول، وما كاد الحدث أن يبدأ، نجد يرما متزوجة منذ سنتين وعشرين يوما (الأعمال الكاملة، ١٢٨٢)؛ فى المنظر الثانى من الفصل نفسه يمر عليها ثلاث سنوات، وفى النهاية، فى المنظر الثانى من الفصل الثانى أكثر من خمس سنوات (الأعمال الكاملة، ١٣١٣).

والحدث الذى يجرى فى المنظر الأول من الفصل الثالث يرتبط بنهاية الفصل السابق، ومن المحتمل، أن حدث المنظر الأخير يجرى بعد ذلك بقليل، حيث نعدم الإشارة إلى الزمن نهائيا- ومرور الزمن هذا يعد ذا أهمية جوهرية من أجل تطور شخصية يرما، حيث يقودنا من الانتظار المؤلم والمرجف، مع بعض الأمل، فى المنظر الأول، من الفصل الأول، وحتى القبول المدمر للعقم وتحققه النهائى- وسوف نرى بأية طريقة وفى أى معنى- فى المنظر الأخير من العمل. داخل هذا الزمن الذى يمر، تنتظر يرما، تصارع، تيأس، تتفوه بكلمات السباب، تحلم، تبحث، تمتلئ حقدا وهدوءً، ترفض، وهى تبحث عن قضية ومذنب، الاعتراف بعقمها، حتى تجد نفسها، فى النهاية، بعد معركة طويلة مع قدرها كامرأة عاقر، وجها لوجه مع الحقيقة. وفقا لـ Cannon ، فإنها لا تعترف بعقمها فقط، وإنما «تكثفها، تؤكدها، تمجدها، تجد فيها راحتها وسلواها وتتقبل مسئوليتها عنها»(٢٧). كل هذه التراجيديا- موضوع واحد وشخصية واحدة تتطور دراميا مع الزمن- تكمن فى هذه المقاومة للقدر ثم تقديسه فى النهاية. وكما صارع أوديب بُذراع مقطوعة الحقيقة والقدر، حتى فرض القدر والحقيقة إرادتهما وتمامها فى البطل ومن أجل البطل، فإن يرما تصارع أيضا بذراع أقطع مع قدرها وواقعها، حتى يبلغا أجلهما فيها.

يبدأ العمل، دون المشاركة الفاعلة من جانب يرما، بحلم (الراعى الذى يحمل طفلا فى يده)، بينما نستمع إلى صوت يحكى قصة كى ينام الطفل(٢٨). وحين يختفى الراعى يتغير الضوء وتستيقظ يرما. وفقط نرى يرما ترفض فى المشهد الأخير، بفعالية شديدة، وبعمل يصدر عنها، هذا الحلم. وحتى تصل هذه اللحظة الأخيرة تعيش يرما لهذا الحلم ومن أجله. من المهم هنا أن نشير بقوة إلى أن كل الحدث الذى يأتى تباعا يتركز حول يرما ومعناه الذى تفسره هى. والشخصيات الأخرى- خوان، بيكتور، دولورس، العجوز، أساسا- يأتى وجودهم ضرورة درامية فى خدمة يرما وكل ما يصدر عنهم مقيد بشخص يرما أيضا. وفيما يتعلق بالكورس- كما أشار جارثيا لوركا- فإن مهمتهم تنحصر فى «التعليق على الأحداث، أو الموضوع»، مدخلا بهذا وجهتى النظر- العقم وعدم الخصوبة- اللذين أحدثتهما يرما نفسها، التى، بنفيها للأول، حاولت أن تجعل من الثانى حقيقة. منذ البداية، ويرما تحاول أن تجرى تحقيقا حول قضية الذنب لدى الزوج، وذلك بطريقة تدريجية، احتوت على فترات يمكن تلخيصها هكذا: احتمال أن يكون الزوج مريضا، والذى لابد من معالجته (١٢٧٤-١٢٧٥)؛ الشك فى عدم

رغبتها الجنسية فى زوجها كرجل، -حيث نجدها تقول للعجوز- «أعطانى إياه والدى وأنا قبلته» (١٢٩٠). وڤيكتور فقط هو الذى جعلها ترتجف كأنثى، وليس خوان. وبعد هذه التجربة يبدأ الشك فى أن بيكتور ربما استطاع أن يخصبها وفى أن الأبناء ينجبون فقط عندما يوجد تجاذب جنسى حقيقى ومتبادل. فى الزوج، العكس، كانت تبحث عن الأب، وليس عن الرجل. ومن هنا فعندما كانت تتواجد مع بيكتور، راعى الغنم، تظن نفسها تسمع صوت طفل يبكى. وهنا أصبح الموضوع محل تعليق وأخذ من جانب كورس الغسالات فبعضهم يرى بأن جناية عدم الأطفال ترجع إلى يرما، والبعض الآخر يرى أنها لا جناية لها فى هذا. وبداية من هنا يظهر موضوع الشرف، الشرف الاجتماعى عند الرجل (الزوج)، الشرف الفردى والشخصى- وعى بالكرامة، والعشرة وبالكائن نفسه- فى يرما. هذا التفسير المتباين- من الخارج والداخل- للشرف يفصل ويواجه بصورة كبيرة فى كل مر ة عن سابقتها، خوان ويرما. يرما تشعر بعقمها- غير المقبول حتى الآن كحالة عقم- على أنه إهانة وإذلال، فهى الوحيدة التى تعد استثناء من القاعدة العامة لخصوبة الطبيعة تبحث عن استنفار الخصوبة باللجوء إلى السحر.

يرما ما زالت تقاوم حتى الآن قبول الحقيقة، لأنها حين تحاول قبولها فى بعض الأحيان، لا يصبح للعالم معنى ويتحول إلى اللامعقول: «أحيانا حين أصبح متأكدة من أنه مطلقا، مطلقا... أشعر بموجة من النيران تنتشر فى جسدى عبر قدمى وتصبح كل الأشياء أمامى فارغة، والرجال الذين يسيرون فى الشوارع والثيران والحجارة تبدو لى كأشياء صنعت من القطن. وأسأل نفسى: لأجل ماذا توضع هذه الأشياء هناك؟» (١٣٢٨) وهكذا، حين تركز يرما تفكيرها المطلق فى رغبتها فى الحصول على الابن ونفى عقمها، تتمرد على ما وهبت إياه- عقمها-. الذى ترفضه كإذلال وحكم غير عادى. يرما- وهنا نتفق مع أومبرال umbral، دون أن نوافقه على التفسير النهائى، الذى يرى فيها «كائنا من أجل الشر»-، عندما تقبل للحظة الحالة التى هى عليها، تشعر بأن العالم والموجودين فيه- الرجل والثور، باعتبارهما رمزين للتخصيب الجنسى، والحجر رمز لما هو ثابت لا حراك فيه ولما هو معدنى أيضا - يفقدون أهميتهم ويصبحون بالنسبة لها غير متماسكين. من خلال عقمها تلتحم بالامعقول لأن هذا العقم يوجد داخل قانون الطبيعة العام، ولكنه قانون الرب أيضا، الذى - حسب رؤية المؤلف - يعد مصدر اللامعقول. وتستمر يوما فى رفضها لقبول حالتها الاستثنائية والتى تعنى نبذها

أيضـا، الرفض الذى ترجعه إلى سـبب لايتمشى مـع العقلانيـة : «هذا العقم يصـيبنى لأننى لا بد أن أكون عاقراً. أم أننى لا أفهم الدنيا» (١٣٢٨).

عندمـا تقبل فى النهاية، فى المهرجـان الشـعبى الدينى، بأنهـا "ذابلة " إلى الأبد وتعلم أن خـوان لايكترث بإنجـاب الولد ومـا كـان يهتم بذلك مـن قبل، تقتله لأنـهـا بهذا، تصبح مـالكة لزمـام قدرها والمتصرفة فيـه، بدل أن تكون مملوكة له. لا أحد ولاشىء ، غيرهـا هـى، جعل إنجـاب الطفل مسـتحيلاً. لن تكون يرمـا ضـحية سلبـية، مـهزومـة، خاضـعة للقدر الأعمى، غير العـادل واللامـعقول، وإنما هـى التى أوجدت وخلقت حـالة العقم التى أصـابتهـا. ويأتى مـوت الزوج على يديهـا بمثـابة التمرد الأخيـر على القدر، ودفـاعـهـا الأخيـر عن الحلم، الحلم الذى تحطم دون فرض مـن أحد، وإنما كـان تحطيمـا مرغوبا ومنفذا من جانبها. يرما، غير المروضة، لم تستسلم.

من خـلال وجـهـة النظر هذه يصـبح شـرف يرمـا، التى يحـول بينهـا وبين تسليم نفسـهـا لرجل آخر غير زوجها، يخلو ، فى رأينا ، من القيمة الموضـوعية، إذ أنه ينطوى أسـاسا على قـيمة ذات فـاعلية دراميـة. لم يكن لوركا يكتب دراما المرأة غير المخصـبة، وإنما دراما المرأة العاقر. وحتى يصل إلى نهاية التطور الكلى والمطلق للمرأة العاقر، أى ، إلى موضوعها وشخصيتها ، لجأ إلى استخدام شرف يرما، بشرعية بنيوية تامة، ليؤدى وظيفة دراميـة بكل صرامة. إن فـهم وتفسير شرف يرما على أنه يمثل موضـوعا آخر للعمل، بالإلحاح على دلالاتها النفسية والاجتماعية والدينية أو الأخلاقية، نراه فى صورة كسر لاقتصاد وبنية الدراما.

ولنعدلنسـأل أنفسنا السؤال الذى لم نتمكن من الإجابة عليه فى البداية : مـاذا عساها أن تكون الوحدة الممكنة لهذه الثلاثية غير الكاملة للأرض الأسبانية ؟ لنتذكر كلمات لوركا التى حفظها له مـارتينث نادال :" ياله من مـوضـوع عظيـم ... الإله يحطم المدينة بسـبب خطيئة أهل سدوم والنتيجة هـى جريمة الزنا بالمحرم. ياله من درس ضـد قـوانين العـدالة. الخطائين ، ياله من إعلان عن قـوة الشـهـوة الجنسـيـة" وإذا أردنا أن نقصر هذا الكلام على صورة جدولية فبإمكاننا صياغة الصراع الأساسى على هذه الصورة : سلطـان هـائل للطبيعـة يتدخل لكى ينهى وينزل العقـاب بشـر مـا وينشـأ شـر آخر، معلنا بهذا عن وجود سلطان آخر، غامض وأعمى: إنه الجنس.

فى عرس الدم **Bodas de sangre** نلحظ وجود سلطـان للطبيعـة يمثل بـالنسبة لها أهمية كبرى، لا يمثلها بالنسبة للإنسان، يتدخل بهدف محاولة إرساء قواعد للنظام ـ

زواج، أبناء ، أرض تزرع، أى ، أسرة وملكية - والنتيجة هى نجاح السلطان الغامض للجنس - عاطفة ليوناردو والخطيبة ، العاطفة العمياء الساحقة - ومُوت «رجلى الحب».

وفى يرما Yerma، مذا يحدث ؟ أين هوالسلطان المنظم والسلطان المدمر ؟ إنهما موجودان، ولكن بمهمة متغيرة، حيث إن الخصوبة التى تطلبها يرما والتى لم تعط لها تؤدى وظيفتها هنا ليس من أجل أن تكون أداة خلق، وإنما أداة تدمير. أهناك فضيحة أكبر ؟ ولكن ما السبب فى كتابة ثلاثية درامية عن الأرض الإسبانية ؟ هل من أجل لوركا صاحب الرومانثى الغجرى Romancero gitano ومشهد فريق الحـــرس المدنى La Escena del teniente coronel corinel de la Guardia civil، وأنشـودة لملك هارلم Oda al rey de Harlem، بالنسبة للوركا صاحب هذه الثلاثية الدرامية، أكانت الأرض الاسبانية شفرة للتقابل الذى لا يقبل المصالحة بين القانونين العمياوين على حد سواء ؟ أليست الإجابة على تساؤلنا هذا كائنة فى بيت برناردا ألبا ؟ ألا يمكن أن تكون دراما بيت برناردا ألبا، بطريقة ما، هى مكون هذه الثلاثية وشهادتها الرسولية ؟ هذا ما سنحاول رؤيته. وعلى كل، فعلينا أن نعترف هنا بعدم كفاية ردنا وفشلنا. وبالطبع فما كان زعمنا - وربما كان ذلك لا معقول فى إدعائه - أن نغلق حقلا، وإنما نفتحه.

الآن، مع هذا،هذه الصفحات عن الثلاثية الدرامية للأرض الاسبانية بهذة اللعنة الرهيبة ليرما : «ملعون أبى، ذلك الذى ترك دم أب ذى مائة من الأبناء ! ¡ ملعونه أمى، تلك التى كانت تبحث عن الأبناء ضاربة على كل حائط !» (١٣٢٤).

٦ - دونيا روسيتا أو لغة الزهور :

Dona Rosita O el lenguaje de las flores

إن أفضل تقديم لدوينا روستيا Dona Rosita... هو، بلا شك، ذالك الذى أفصح عنه الشاعر لوركا فى تصريحات لبدرو ماصا Pedro Massa فى عام ١٩٣٥:

> إن دونيا روسيتا هى الحياة الوادعة من الخارج والتى تحترق من الداخل لفتاة غرناطة تتحول رويدا رويدا إلى هذا الشىء الساخر والمثير الذى يسمى عذراء فى إسبانيا. كل فصل من العمل يتطور فى فترة زمنية مختلفة. يجرى من الأول فى سنوات ١٨٨٥، حيث الافتخار والزهو.

الأرداف المستعارة، والشعر المتشابك، الحرائر والأصواف الكثيرة المستخدمة فى الملبس، القبعات الصغيرة الملونة ... وفى تلك الأثناء كانت دونيا روسيتا ابنة العشرين ربيعا . فيها تجمع آمل الدنيا بأسرها . أما الفصل الثانى فتجرى أحداثه فى التسعينات. تفصيلات الثياب المزنبرة،التنورات الجرسية، موضات باريس، الحداثة، السيارات الأولية الحديثة ... ودونيا روسيتا تبلغ أشدها من الناحية الجسمانية. وإذا ماضيقت على فى الحوار فربما أقول لك أن هناك طرفا ذابلا كان يطل من بين محاسنها .الفصل الثالث : فى عام ١٩١١ : تنورة طائرة. وبعد وقت، تصل الحرب. إن التغير الأساسى الذى حدث فى العالم بفعل الحرب يحس به الأفراد فى أرواحهم وأمورهم. دونيا روسيتا وصلت فى هذا الفصل إلى ما يقرب من نصف قرن على قيد الحياة. ثدى مترهل، وفخذ منزلق، وحدقتا العينين ذهب بريقهما، وعلا فمها الرماد والضفيرتان التى تعقدهما بلا حسن ... قصيدة للعائلات، أقول فى لوحات الاعلانات ماهية هذا العمل، فهى هكذا لاشيئا آخر. كم من الفتيات الناضجات الإسبانيات اللاتى سيرين أنفسهن مرسومات فى شخص دونيا روستيا كما لو كان ذلك فى المرآة لقد أردت أن يقوم الخط الأكثر طهارة بقيادة عملى الكوميدى منذ البداية وحتى النهاية. أقلت كوميدية ؟ ربما كان من الأفضل أن أقول دراما التحذلق الإسبانى، النفاق الإسبانى، دراما الشوق للمتعة الذى كان على النساء قمعها بالقوة فى أعماق أحشائها المحمومة (الأعمال الكاملة، ١٧٩٩ ـ ١٨٠٠).

وفيما يتعلق بالموضوع صرح تباعا :

لدونيا روسيتا عم عالم بالنباتات. وقد أسفر فنه الرقيق عن وردة يطلق عليها الوردة المتغيرة، الزهرة التى ترى فى الصباح حمراء، وتزداد حمرتها عند منتصف اليوم؛ وفى المساء يتحول لونها إلى الأبيض وفى الليل تتلاشى تماما. إن هذه الزهرة تشبه رمز الفكرة التى أردت أن أجمعها فى دونيا روسيتا Dona Rosita. الفكرة التى تكررها الفتاة مرة بعد أخرى على مدى العمل الكوميدى (...) ها هى حياة سيدتى

روسيتا. وديعة، دون ما ثمرة تذكر، دون ما هدف، متصنعة ... إلى متى سيستمر الوضع هكذا بكل سيدات إسبانيا ؟

في مكان آخر صرح لوركا بأنه كان قد استوعب هذا العمل منذ عام ١٩٢٤، الذى استلهمه من حكاية الوردة المتغيرة التى حكاها له صديقه مورنيو بيا Moreno Villa(٢٩)، رغم أنه لم يقم بكتابته حتى عام ١٩٣٦.

ومن العناصر الأساسية فى تكوين الكوميديا نجد مرور الزمن بين كل فصل من فصولها والمناخ العام لتلك الفترة الذى يأتى محددا فى غرفة الملابس وفى حوار الشخصيات. يعمد لوركا بحساسية رائعة إلى أن يجمع. عن طريق اختيار بارز للمواد، تلك المعلومات الدقيقة التى تشير، بالمرة، للتغير الخارجى للبطلة وظروفها وثباتها الداخلى، الذى يكمن فى رغبتها العنيدة والمثيرة فى تجنب المضامين الأليمة للواقع، لأن الملمح المحورى الذى يميز دونيا روسيتا ليس فقط الانتظار المتدرج العاقر وغير المفيد. ولا وجودها الذى أصبح فارغا من أى معنى وتنفقه بلا هوادة كما لو كان لهب قنديل فى ليلة طويلة من أجل لا أحد، وإنما أيضا التناقض الدرامى - المثير والساخر بدوره - بين الزمن الداخلى الشخصى، زمن الأحاسيس، الذى يجرى فقط فى أعماق الأنا من وراء وعلى هامش الواقع، والزمن الآخر «الاجتماعى»، الزمن الذى يدخل فيه الجميع، زمن الناس الذين نراهم، الناس الذين يشاهدوننا والشيب يطاردنا. روسيتا تقول لعمتها فى الفصل الثانى : «إن جذورى عميقة جداً، منغمسة بقدر هائل فى أحاسيسى. إذا لم أشاهد الناس، يسود اعتقاد فى أعماقى أنه قد مضى على أسبوع. وأنا أنتظر كما أنتظرت اليوم الأول. بالاضافة إلى ذلك، ماذا يعنى العام، أو الاثنان، أو الخمسة ؟ (الأعمال الكاملة، ١٣٨٩). فى وحدة ضميرها تعمل دونيا روسيتا على خلق الاحساس بالزمن، الذى يختلف عن زمن الآخرين ومع الآخرين، بالضبط كما فعلت الاسكافية العجيبة حين أعادت، فى وحدتها، خلق الواقع على هامش الآخرين. هذه القدرة على أعادة خلق الواقع داخليا وكذلك الوجود على مقدار الإحاسيس الداخلية هى التى تدفع بدونيا روسيتا إلى أن تقول فى الفصل الثالث : «أنا أعلم كل شيء. كنت على علم بأنه قد تزوج ... لو أن الناس التزموا الصمت، لو أنكم ما علمتم به؛ لوأن أحدا لم يعلم بهذا غيرى، لكانت خطاباته وأكاذيبه قد غدت أملى مثلما حدث فى العام الأول لغيابه. لكن الكل يعلم هذا الأمر ...» (الأعمال الكاملة، ١٤٢٨).

ليست الخديعة هى التى تؤلمها، فهى لم تخدع، فقد كانت تعلم كل شىء، وما يؤلمها هو أن الآخرين يعلمون الأمر ويشيرون إليها ويعلقون عليه، مجردين إياها هكذا من إرادة الأمل التى تحظى بها ومن نفس المضمون الذى تنطوى عليه عزلتها المأمولة أوأملها فى العزلة. إنهم الأخرون، الناس ـ وهذا هو الموضوع المفضل عند لوركا ـ الذين يسمون بوجودهم وشهادتهم الحياة العميقة والأصيلة للأنا الفردى: " وها أنا أقوله (الشىء الذى يقوله الآخرون عنى) ولا أتمكن من الصياح، ولكن هيا للأمام، وأنا أتجرع السم وعندى رغبة هائلة فى الهرب، فى أن أخلع عنى حذائى، فى أن أستريح ولا أتحرك أكثر، أبدا، من ركنى هذا" (الأعمال اللكاملة، ١٤٢٩). إن دونيا روسيتا هى «العزبة» من خلال وجهة نظر الآخرين، ولكنها ليست هكذا من وجهة نظرها ولا بالنسبة لها، الأخرون هم الذين يشكلون اعتداء مستمرا على الفرد. فى العالم الدرامى للوركا يتواجد الآخرون يمثلون الرفض والتهديد الدائم، يطوقوننا : «أود الهروب، أتمنى العمى، أود أن أبقى هادئة ، فارغة ...(أليس من حق امرأة مسكينة أن تتنفس فى حرية؟» (الأعمال الكاملة، ١٤٢٩).

لقد آثرنا أن نلح فى هذا الجانب باعتباره لم يلق العنـــاية الكافية، ويلفـــه صمت كبير، من جانب نقاد جارثيا لوركا، وأيضا باعتباره جانبا أساسيا فى فن الكتابة الدرامية عند لوركا. والموضوع الرثائى عن الوقت الضائع بلا عودة، المتبلور فى قصيدة الوردة المتغيرة،التى تتكرر، كما قال الشاعر على طول الكوميديا، كان ملائما وبارزا ومحل الدراسةبصورة كافية من جانب نقاد آخرين حتى نبرر لأنفسنا ضررة الالحاح فيه(٣٠).

٧ ـ بيت برناردا ألبا، قمة وعهد مقدس فى الدراما :

la casa de Bernarada de, cima ytestamento dramaticos

كتب هذا العمل عام ١٩٣٦، قبل حادث اغتياله بأسابيع قليلة، وما يشهد قط تمثيلية على خشبة المسرح. آخر وقمة المشوار الدرامى وفتح على أسلوب أكثر فى تجريده، وجوهره وعمقه فى كتابة المســرح، أتت هذه المأساة، التى كان لا بد لها من أن تكون أول المجمــوعــة التى تمثل مــرحلة النضج عند الكاتب، الأولى فى إطار فن درامى أكثر عمقا وعالمية، لتصبح آخر أعمال لوركا، بفعل ذلك القدر ـ اغتياله ـ الذى فرض عليه بكل وحشية.

يرى النقاد الذين يمثلون فى هذا جانب مشهود التطابق بأن هذا العمل هو بمثابة أفضل الأعمال المسرحية التى خلفها جارثيا لوركا، فتوافرت وتضاعفت الدراسات حولها، وبالتالى، وجهات النظر والتفسيرات[٣١].

يجرى الحدث الذى ينطوى عليه بيت برناردا ألبا La casa de Bernarda Alba فى مكان مغلق، محكم السد، ويتحدد العمل عبر الكلمة الأولى والأخيرة التى تنطق بها برناردا : هدوء Silencio. وفى المساحة الفاصلة بين الهدوء الأول والهدوء الأخير المفروض من جانب إرادة برناردا يتطور الصراع بين قوتين عظيمتين : مبدأالسلطة الذى يتجسد فى برناردا ومبدأ الحرية الذى يمثله بناتها. يأتى مبدأ السلطة ردا، فى الظاهر، على وجهة نظر طبقية للعالم الذى تتبلور فيه أخلاقيات اجتماعية قائمة على، كما كتب تورينتى بايستيرTorrente Ballester، «قواعد سالبة وقيود وضغوط» (العمل المذكور، ص ٢٤١)، ومقيدا «بالذى يقوله الآخرون» وبالحاجة التالية للدفاع عن النفس، بالانعزال عن تلك الرقابة الاجتماعية والمفضية إلى الجنون. تقوم برناردا ألبا بفرض نظام فى العالم المغلق لبيتها يتماهى مع نظام المجتمع، النظام الأوحد فى إمكانيته إذ يعتبر هو الحقيقة ذاتها، وضده لا يمكن قبول أى نوع من الاحتجاج أوالزيغ[٣٢]. وعلى مدى العمل يبدو كأصل لمبدأ السلطة المؤسس لنظام لا يقبل المناقشة، قوة أخرى غامضة وأولية، سابقة على القوة والنظام فى المجتمع : إنها غريزة السلطة. سلطة تريد أن ترى نفسها مطلقة ومحمولة فى طريقها للتنفيذ إلى درجة لا تقول نفى كل حرية شخصية - حرية الفرد نفسه وحرية الآخرين - أو نفى كل ما يتعلق بالأحاسيس، والإرادة أو الطموح، ولكن لنفى الواقع نفسه وذلك لأن برناردا ألبا ليست فقط هى الأنثى المتسلطة، الطاغية، غير المكترثة، القاسية، وذلك وفقا للأقوال التعريفية لشخصيتها التى أتت على لسان بونثيا Poncia والخادمة La criada منذ المشهد الأول، وإنما هى فى الأساس، هذه الغريزة السلطوية المطلقة التى تنفى الواقع نفسه، والتى تنفى الوجود عن الآخر من الأفراد والأشياء.

أمام هذه الغريزة السلطوية يقف، كقوة منازعة، غريزة أخرى لا تقل عن الأولى فى أهميتها : إنها قوة الشهوة الجنسية. الجنس الأعمى فى ابتدائه الأساسى وغريزته السلطوية على حد سواء. الأمر الذى يؤدى إلى ظهور سلطة مطلقة أخرى، هى سلطة مبدأ الحرية. والنتيجة هى الاستحالة الحقيقية والجوهرية لكل نوع من الالتزام

والاتصال. برناردا وبناتها يقفن وجها لوجه فى عزلة وعدم اتصال. ومن هذه المواجهة القائمة بين الجانبين فقط يمكن أن يحدث تدمير لإحدى القوتين المتقابلتين. وليس هناك من قوة تحمل صفة الإنسانية أو العقلانية، لأنهما قد نشأتا من أصل ينتمى لعالم الغريزة دون الانسانية ودون العقلانية.

فى عالم يقوم بناؤه على هذه الهيئة لا يسمح إلا بوجود مخرجين، فى حالة عدم قبول القانون المفروض من قبل برناردا : إما الجنون (ماريا خوسينا Maria Josefa)، التى ليست سوى الشكل المتطرف والأعلى للهروب، وإما الانتحار (Adela آديلا)، والذى يعد هو الأخر شكلا متطرفا وساميا للتمرد، والوحيدة لإثارة الجدل حول هذا العالم بشكل مأساوى. ولكن إثارة الجدل حوله لا تعنى تدميره، حيث إن الكلمة الأخيرة لبرناردا : «الابنة الصغرى لبرناردا ألبا ماتت عذراء. أتسمعوننى ؟ ¡ الصمت، الصمت قلت لكم الصمت !» تغلق هذا العالم بإحكام أكثر وتدعمه ضد الواقع وضد الموت. من ذا الذى سيحاول التمرد من جديد فى منزل أصبح على وشك الانهيار فى بحر جديد من الأحزان ؟ البنات الأخريات ؟ بونثيا ؟ كلهن يعرفن الحقيقة ولكن لمن يعلنونها بأعلى صوت ممكن ؟ كيف لهن أن يكسرن حاجز الصمت ؟ حيث ترى بيت برناردا ألبا عالما مغلقًا آخر، هما لا يتباعدان وإنما يحتاج كل منهما للآخر، حيث إن تدمير أحدهما يعنى تدمير الآخر أوتوماتيكيا.

هذه «الدراما لنساء القرى الإسبانية» والتى ينبه لوركا على أنها تحتوى على «قصد وثائقى تصويرى» تقدم مرة أخرى، مجردة من كل رداء شعرى غنائى المواجهة غير القابلة للتصالح بين قوتين عمياوين بدرجة متكافئة، تجرى أحداثها التاريخية فوق الأرض الاسبانية. فى بيت برناردا ألبا يصوغ جارثيا لوركا نظرية المأساوية عن هذه الأرض فى صورة واضحة وضوح ضوء الهجير.

عملت الحرب الأهلية الإسبانية، الحل الثالث فى تراجيديا لوركا، على منع افتتاح الدراما عام ١٩٣٦، فتأجل بهذا عرضها فى إسبانيا حتى عام ١٩٦٤، أى بعد ثمانية وعشرين عاما من كتابتها. أكانت الصيحة النهائية لبرناردا ألبا ما زالت ذات معنى فى هذا التوقيت التاريخى : ¡ الصمت، الصمت قلت لكم ! الصمت!؟

فى عام ١٩٦٥ كتب خوسيه مونليون Jose Monleon: «كيف لنا أن نكسر هذا الصمت عند لوركا؟ كيف لنا أن نعيش داخله وخارجه فى نفس الوقت؟»[٣٣].

ولتختتم كلمتنا هنا بهذه الملاحظة الصائبة لتورينتي بايستير: «إن الميراث المسرحي للوركا... يقف هناك، في انتظار البطل الوسيم الذي يتجرأ على جمعه. وما جرؤ أحد على ذلك، حتى الآن...» (العمل المذكور، صفحة٢٣٦). بينما يظل الموقف إزاء الفن الدرامي للوركا لا يتعدى ذلك الموقف الذي أبرزه أراس Arras في محادثاته، التي ذكرناها في مقدمة هذه الصفحات، فسيظل لوركا، بالرغم من جبال الورق التي خُطت عنه، بالنسبة لنا «ظاهرة» نعرفها أكثر من غيرها، غير أنه كاتبنا المسرحي الذي نجهل عنه الكثير.

ثانيا - ألبرتي Alberti (١٩٠٢) :

يتألف الانتاج الدرامي لألبرتي Alberti من الأعمال التالية : الرجل الطريد El hombre deshabitado (١٩٣٠)، فيرمين جالان Fermin Galan(١٩٣١)، من حين لآخر de un momento a otro (١٩٣٨-١٩٣٩). البرسيم المزدهر El trebol florido (١٩٤٠) منظر بشع El adefesio(١٩٤٤)، لا جايردا «الرشيقة» La Gallarda (١٩٤٤-١٩٤٥)، ليلة حرب في متحف البرادو Noche de guerra en el Museo del Prado (١٩٥٦) وأخيرا، الناضرة الأندلسية La Lozana andaluza(١٩٦٣)[٣٤]، والتي تعد بمثابة اقتباس مسرحي للرواية البيكارسكية (رواية الصعاليك- المترجم) الشهيرة لفرانثيسكو ديليكادو Francisco Delicado. يكمل إنتاجه هذا مجموعة من الأعمال القصيرة تبلغ اثنى عشر عملا، خمسة منها تشكل جزءًا من هذا المسرح الذي يطلق عليه «مسرح الطوارئ "Teatro de urgences" أو مسرح («الظروف Circunstan-cias)[٣٥] الذي ولد على الساحة في أثناء الحرب الأهلية، ومجموعة أخرى تحمل عنوان العصفورة النمش (١٩٢٥)، والتي أطلق عليها مؤلفها ضجة غنائية، فكاهية، موسيقية راقصة، Guirigay Lirico bufo, bailable... وتكاد لا تحتوي على كيان درامي على الإطلاق[٣٦]. روبرت ماراست يخبر عن أعمال أخرى قصيرة، كلها تعود إلى ماقبل١٩٣٠، ومعظمها لم يطبع أو أنه فقد، وكانت تحتوي على مضمون غالب الكاتب فيه نفسه حتى يقيمه، ولكنها، على كل حال، لم تكن شيئا آخر سوى أعمال مختصرة تتحسس طريقها نحو الفن الدرامي، وتجارب شاعر غنائي أكثر منه كاتب درامي[٣٧].

وباستثناء الرجل الطريد El hombre deshabitado والناضرة الأندلسية La Lozana andaluza، فبالإمكان جمع بقية مسرح ألبرتى تحت عنوانين: المسرح السياسى والمسرح الشعرى.

١- الرجل الطريد: El hombre deshabitado (عمل لاهوتى مؤلف من تقديم، وفصل وخاتمة.)

فى النقد الذاتى Autocritica الذى كتبه المؤلف عن العمل فى صحيفة («أ، ب، ث» فى ١٩ فبراير١٩٣١) قال: «اعتمدت على الانجيل «جينسيس»، فى الرجل الطريد El hombre deshabitado أطور، من بداية استخراجه الغامض من أعماق باطن الأرض حتى اغتياله المفاجئ والحكم عليه بالحرق، عملا لاهوتيا (دون أى سر كنسى)، خال من أى اهتمام لاهوتى، دون الاهتمام الشعرى.»(٣٨).

من العمل اللاهوتى- ليس بالضرورة من عمل لاهوتى معين، يأخذ موضوع الخلق، محاولة الإغراء ثم سقوط الإنسان والتقنية المجازية- الرمزية على الرغم من تغييره للمعنى الأخير للموضوع الأول وتبسيطه إلى أقصى درجة لنظام الإشارات بالنسبة للموضوع الثانى، وتحديثه للغة فى المستوى المسرحى والشعرى على حد سواء.

فى المقدمة يعرض لنا خلق الإنسان، فيجعله ينبت فى بالوعة محاطة بمواد البناء: «معاول، مطارق، دلاء، أجولة من الخيش، قطع من قضبان السكك الحديدية...» تأتى بداية الحدث غامضة جدا، فالأمر لا يتعلق فقط بالميلاد المحض وحتى الوجود من العدم، وإنما بميلاد ثان على الوجود الأصلى، بداية من وجود سابق، فارغ ومحايد، بالمرور من مرحلة الرجل- العجينة إلى الرجل- الفرد. الحارس الليلى يدعو الانسان المطرود ليستدعى له روحه، بعد أن وعده بأن يجعله «أسعد بنى الإنسان»، أيقظ فيه الحواس الخمس بعد ذلك حتى يصبح بمقدور الروح أن تطل على العالم. استدعاه بكلمة منه فأتته كل واحدة منها خارجة من برميلها حتى تكون فى خدمة الإنسان. وبعد ذلك خلقت المرأة، يرسلهما ليسعدا بالعالم، دون أن ينسى تذكير الرجل بأنه من الممكن أن تؤدى به الحواس إلى الضياع.

الفصل الوحيد يبنى على أساس من ثلاثة مواقف: سعادة الرجل والمرأة، صورة براءة وانسجام الحواس؛ ظهور الغواية، التى سوف تضع الحواس نفسها فى خدمتها

خائنة الرجل، صراع الرجل ومقاومته للغواية ولاغراءات الحواس، وهزيمته؛ وفى النهاية، يأتى اغتيال المرأة من قبل الرجل، استسلامه للغواية وموته.

فى المقدمة، يقدم الرجل للمحاكمة بما اقترفه من جريمة ويحكم عليه فيها، دون أن تلقى توسلاته وتوبته أية رحمة من قبل حارس الليل. وقبل أن يختفى عبر نفس بالوعة المجارى التى نبت منها ليصبح سعيدا، يتهم من أوجده بأنه قد خلقه حتى يهلكه فى النهاية. فالرجل يرى نفسه ضحية له، إذ يسعد حين يهب الحياة لصنيعته كى تفقدها فيما بعد.

استقبل النقد الحديث المعاصر للعمل، وفقا لما يستنتج من شواهد روبيرت ماراست **Robert Marrast**، ظهوره بترحاب كبير، ورأى فيه محاولة سعيدة للتجديد فى المسرح الاسبانى، (رافائيل ماركينا **Rafeal Marquina**)، مبرزا ما فيه من قوة «والبنية الأيديولوجية المحكمة»، «والقيمة التنفيذية والأيديولوجية على حد سواء» (جونثاليث أولميديا **Gonzalez Olmedilla**)، «أهمية الاستعـارة» (فيرنانديث ألماجرو **Fernandez Almagro**)[٣٩]. وفى عام ١٩٣١ أصبح هذا العمل، الرجل الطريد **El hombre deshabi-tado**، خطوة للأمام فى افتتاح المسرح الاسبانى صوب آفاق درامية جديدة، خطوة بين خطوات أخرى قام بها فى نفس الاتجاه كتاب دراميون من مختلف الأعمار والقريحة مثل أونامونو **Unamuno**، أثورين **Azorin**، بايى- انكلان **Valle- inclan**، جراو **Grau**، ماكس آوب **Max Aub**، أو لوركا **Lorca**. كانت انطلاقة أخرى، توجه ضد نوع من المسرح المستأنس، التجارى فى الأصل، ذى أهمية قليلة من ناحية المضمون، الوريث المعوز لمسرح طبيعى يخلو من أى ثورة فى تقنيته، أو حتى فى أيديولوجيته ومعناه الدلالى. وفى مواجهة هذا المسرح برزت، بالطبع، الصيغة التجريدية لعمل ألبرتى. والآن حسنا. باعتبار هذا العمل فى ذاته كشئ متفرد فى دراميته، إلا أنه- الرجل الطريد- لم يكن عملا مسرحيا جيدا. الاتهام الموجه للسلطة الميتافيزيقية الذى يكمن فيه المعنى الأخير «للعمل اللاهوتى» لا تصل إلى صياغة درامية كافية لا فى الحوار ولا فى المواقف، ورغم الجمال الشعرى للحوار والثراء الرمزى للمواقف، إلا أن الرمزية والجمال ينبثقان من أصل شعرى غنائى. ومن ناحية أخرى، رغم تأكيد ألبرتى على أن «العمل» يخلو من كل اهتمام بالناحية اللاهوتية، فإنه يمكن فهمه فقط داخل نظام الإحداثيات اللاهوتية، ونهايته على وجه الخصوص- التى تعد ردا عكسيا حقيقيا لحل

العمل اللاهوتي-، لها بُعْدُ، رغم أنه راجع إلى اهتمام شعرى، ومعنى لاهوتيين تماما، حيث إن الأمر يتعلق، ليس إلا، باتهام للسلطة الميتافيزيقية، التى تم اتهامها وإعلانها المتسببة فى فشل الإنسان. هذا الاتهام، الذى لا ننكر قوته الشعرية، يخلو، مع هذا، من حقيقة درامية، وأخيرا يأتى فى صورة عفوية، حيث أنه ما من لحظة ظهرت أو وضحت فيها دراما الغواية وسقوط الرجل، فى صياغات ذات تجسيد درامى كافٍ، فى الفصل المحورى. وما نجده ظاهرا فى هذا الفصل إنما هو مخطط ذهنى خالص وبسيط، تمت معالجته دراميا فى أقل حد ممكن. إن تبسيط الحدث هو، فى رأينا، أمر مفرط، والمواقف الثلاثة التى تكونه هى، أكثر من كونها مصادر وأنوية ديناميكية للحدث، هى بمثابة رسوم بارزة غنائية للمخطط السابق. وليس بإمكاننا، إذن، أن نوافق على ما يراه روبرت ماراست حين يؤكد على أنه فى الرجل الطريد El hombre des habitado «ألبرتى يقدم البراهين على أنه رجل مسرح» (العمل المذكور، صفحة (٥)، فليس يكفى لكى يكون هكذا أن يمتلك الحاسية التشكيلية للإشارة ولا حتى حساسية حركة الشخصيات على خشبة المسرح ولا حساسية الإيقاع. على وجه التحديد، بسبب أن هذه الأحاسيس الأربعة هى، من ثم، أعلى بكثير من حساسية الحدث الدرامى الكامل والمكثف، فإن الرجل الطريد El hombre des habitado يبدو لنا أقرب إلى رواية الباليه الراقص للأوبرا منه إلى النص الدرامى.

وهذا هو بينيتورا دوريستى Ventura Doreste يكتب، من جانبه، «فى العمل اللاهوتى هذا لألبرتى يخلو الرجل الأول من النقاء الروحى، وبالتالى، من الحرية»(٤٠). ورغم أننا لم ننتبه لتونا من فهم علاقة التوالى الكائنة بين المصطلحين إلا أننا نعتقد أن دوريستى قد قال صوابا. وبدون مشيئة وحرية لا يوجد «عمل»، لاهوتى أو غير لاهوتى، حيث إن الرمز قد أصبح منزوعا إلى الأبد، وأصبح الرجل موقوفا على أن يكون مجرد دمية جميلة وغنائية فقط، والحارس الليلى عبارة عن صورة مسكينة للصانع والدراما ما هى إلا بناء عضوى فيما يتعلق بكونها دراما وبناء جزئى باعتبارها دلالة.

وشئ آخر يختلف اختلافا كبيرا ذلك الذى يكمن فى المعنى الباطن «للعمل اللاهوتى» وعلاقته بالحياة الروحية لألبرتى وأعماله الشعرية. ذلك المعنى وتلك العلاقة التى يكشف عنها روبرت ماراست بدقة وإتقان، حين يحاول إيجاد نوع من التقارب بين عالم ومعنى عن الملائكة Sobre Los ángeles ومواعظ ومنازل Sermones y moradas

وبين عـالم ومـعنى الرجل الطريد El hombre des habitado. إنهـا، فى الواقـع، كـمـا يبرهن هو على ذلك، ثلاثة أوقات لأزمة روحانية – إنسانية، اجتماعية، سياسية، جمالية فلسفية – لرفائيل ألبرتى، فى نفس الوقت الذى تعد فيه بمثابة تعبير عن التزام جديد من الشاعر تجاه الواقع، فى هذا العمل يرى الناقد الفرنسى «المصطلح الدرامى الأول للارتباط بالنسبة لألبرتى»، وظهرت بوادره الغنائية الأولية فى شكل كتب الشعر المذكورة والرثاء الوطنى Elegía Civíca ويضيف «وما عمل ألبرتى هذا سوى نقدية لهذه الحقيقة الجديدة، وتجيب على تعريف ليمينى Lémine: يجب أن يكون الأدب أدبا حزبيًا»(٤١). إنه تحديد خطير، يظهر فاعلية فى الأدب»(٤٢) تتوقف على كيفية فهمه وكيفية تطبيقه.

٢ – المسرح السياسى Teatro Político :

من بين الأعمال الثلاثة التى نجمعها فى هذا الباب (فيرمين جالان Fermín Galan، من حين لآخر De un momento a otro، ليلة حرب فى متحف البرادو Noche de guer-ra en el museo del Prado، أفضلها، بلا شك، هذا الأخير، حيث نجد فيه أن القريحة المسرحية لألبرتى قد بلغت نضجا ومقدرة من الموضوعية الدرامية لا نجده فى العملين الآخرين.

عرُض عمل فيرمين جالان Fermín Galán على مسرح إسبانيول بمدريد فى الأول من يونيو عام ١٩٣١ بواسطة فرقة مارجاريتا إكسيرجو Margarita xirgu، فى الوقت الذى شهد ميلاد الجمهورية؛ إنه عبارة عن رومانثى الأعمى الذى عرض فى عشر مشاهد وخاتمة، نظمت بصوت هذا الأعمى. كل مشهد يقدم فترة من حياة البطل، ڤيرمين جالان، الذى تمرد فى يوم الثانى عشر من ديسمبر من العام الماضى فى خاكا Jaca إلى جانب القائد جارثيا إيرنانديث García Hernández، حيث حكم عليهما بالإعدام الذى نفذ فيهما بعد يومين. العمل لا يتعدى كونه محاولة فاشلة لكتابة مسرح شعبى. العدد الزائد للشخصيات ، تذرية الحدث فى مشاهد متفرقة، التى ترتبط فيما بينها ميكانيكيا، وليس من الناحية الدرامية، وإنما السردية، عبر شخصية الأعمى، وتنوع إيقاعات اللغة ومعالجة المضمون لكل مشهد– غنائى، عاطفى، ميلودرامى هجائى– المثالية التحقيرية للبطل تساهم فى أن تجعل من العمل فسيفساء من المشاهد المتفرقة التى لا تظهر حتى فى صورة اتحادية من خلال نية جامعة قادرة على أن تعطى وحدة

الإحساس للمجموع، كان الفشل من نصيب العمل. بعض النقاد يبدى اعتراضا على أن الأحداث التى حاول العمل أن يعكسها كانت قريبة جدا بالقدر الذى كان يسمح للكاتب باتخاذ المسافة الكافية. الناقد العظيم إنريكى ديث - كانيدو كتب يقول: «إن كل ما مر بحماس تلك الأوقات، من الصعب جدا أن تعثر عليه خارجها وستنفى قبولها كوسيط حتى لأكبر شاعر. هنا يكمن الخطأ الذى وقع فيه ألبرتى»[٤٣]. حقا. ولكن لم يكن أقل خطأ ذلك الاختيار لنموذج رومانثى الأعمى كشكل درامى حدّد، بنوعيته الروائية نفسها وأولية موارده، صورة الأحداث. هذا الاختيار، على وجه التحديد، للنموذج يشرح أن أفضل المشاهد التى تحلت بروح فكاهية هى المشاهد الهجائية، كما لاحظ ذلك روبرت ماراّس Robert Marrast.

وبعد ذلك بثمانى سنوات (١٩٣٨-١٩٣٩) كتب ألبرتى عمله الدرامى السياسي الثاني، من حين لآخر De un momento a Otro ، والذى أعطى عنوانا فرعيا هو دراما أسرة إسبانية Drama de una familia espanola، ولكنها تعد، بالمرة، تعبيرا عن أزمة الضمير، أزمة ولاية المناصب وتمرد من جانب الفرد. وقد عمد روبيرت ماراّس فى دهشة إلى بنيان ما اشتمل عليه العمل من عناصر تخص السير الذاتية لبعض الأشخاص، كأرضية ومادة لبناء الحدث، والبيئة والشخصيات.

يقع الحدث، كما يشير ألبرتى نفسه، «فى مدينة صغيرة من مدن الجنوب، قبل الثامن عشر من يوليو عام ١٩٣٦، التاريخ الذى أنهى فيه الدراما»[٤٤] .

أما المقدمة، التى يحكيها العجوز والأرمل، فتأتى تالية على الحدث الذى يرد بعدها ولها وظيفة درامية محددة للغاية: وضع الدراما الخاصة بأسرة وفرد ما ضمن إطار عام، لا يكون فيه الفرد سوى عينة، مثال بين أمثلة أخرى. وفى نفس الوقت، تقديم ما سوف يحدث فى الماضى. يأتى الايقاع الحماسى الظاهر فى المقدمة مرتبطا بالإيقاع الحماسى الذى يلف الدراما فى المنظر الأخير، فيتكون منهما نغمتان كاملتان ومتماثلتان فى الإحساس، وبينهما يتطور الحدث الكامل للدراما، الذى ينتهى بنهاية - موت البطل ودمار أسرة - علمنا بها سابقا من خلال أقوال العجوز والمرأة الأرمل.

جابريل، البطل، ابن إحدى الأسر البرجوازية بأندلسيا المالكة لمجموعة من الخانات، يقطع علاقته الحميمة بها، بعد أن بذل مجهودا أخيرا، فاشلا، فى طريق الاستقلال الاقتصادى عنها. ومع هذا، فبالرغم من اختلافه التام ورفضه لكل ما يمت

لحقيقة عائلته وما تمثله بصلة – من سلطة اقتصادية، استقلال، أخلاقيات برجوازية، أن تغمض عينيها في أنانية عن العدالة الاجتماعية، الروح الديكتاتورية – إلا أنه ما زال يعيش في كنفها، كشاب مدلل لا فائدة منه، دون أن يتخذ قرارا في صورة عمل منسجم يحقق به أحلامه عن الثورة الاجتماعية، جنبا إلى جنب مع الأسرة العالمية الكبيرة للمستغلين، المحرومين، «الرجال المبهمين، المحطمين، الذين يخرجون من المناجم، من الغلايات، من السفن، من المحطات ومن الموانئ، من الأحياء الفقيرة البائسة، من الأرياف الجائعة...» (صفحة ١٠٣). يأتي التعبير عن نهاية أزمته في صورة حوار ثلاثي– موضوعية درامية لحوار الضمير– حيث يحدث رفض لغواية الانتحار باعتبارها أسهل الحلول، ثم الوقوف الكامل إلى جانب قضية الأسرة العالمية الكبرى. ولكن هذه الأسرة، المتجسدة مسرحيا في عمال بيته، لم تعد تثق في انضمامه إلى القضية الثورية، فتقبله غصبا، وليس كواحد من أفرادها، لأنهم ما زالوا يرون فيه صفة السيد الصغير، ابن الأسياد. وما عاد هناك غير بابلو Pablo زعيم العمال، الذي يبدي استعدادا لتصديقه. تتركز الدراما، وربما يرجع ذلك إلى حياة المؤلف الشخصية، حول صراع البطل مع أسرته: مع إجناثيو Ignacio، أكبر إخوته، رائد الأسرة، والذي يحوز في شخصه كل شئ يكرهه جابريل؛ مع والدته ومع أخته أراثيلي، والذي كان في حاجة لتفهمهما وحاول في يأس الدخول في حوار معهما، دون ما نتيجة، فكلاهما تغمضان أعينهما، دون رغبة ودون قدرة على الفهم، بينما نرى، في صورة رمزية، البيت يتشقق ثم ينهار، دون أن يتقدم أي فرد بعمل شئ من أجل الحيلولة دون ذلك أو حتى يقيمه من جديد، غير عابئين بشئ سوى الهرب إلى داخل الحجرات التي ما زالت قائمة، واثقين في تراث باطل، لما يعد له أي معنى، وله من يمثـــله في الدراما مثل العـــم بيثنتي Vicente، الذي تسلطت عليه فكرة الماسونية في خطأ تاريخي واضح وأصبح منشغلا برعاية وتربية الببغاوات، وأغرم أيضا «بكتابة الأشعار، وإجادة أكثر من لغة، يعرف عصافير عديدة، نباتات متعددة، يصطاد الخفاش أثناء الليل، يجمع الطوابع من الكشك، يصلي، يغني، سافر إلى معظم بلاد العالم، يخرج للنزهة، ينام. يستيقظ في وقت مبكر...» (صفحة ٩٣)؛ ومعه نجد الكورس المكون من ثلاث فتيات طوباويات، بلهاوات ولا يصلحن لعمل شئ، وفي شخص زعيمتهم العمة خوسيفا، يوضح ألبرتي، في مشهد ساخر ومثير للشجن مع الشحاذ «الطوباوي»، المأساة النكدة للعزوبـ ـتي تتسلط عليها فكرة الجنس وقمع الذات[٤٥]. كلاهما، العم بثينتي والكوراس المكون من

الفتيات الطوباويات، لا يعنيان في الدراما فقط ذلك التراث المتيبس، الثقل المعدوم والفارغ من أي معنى الذي تعيش فيه الأسرة، وإنما السلطة الباطلة، ولكنها ما زالت سارية، التي تكمن في وضع نفسها في إطار طبقة خالصة، أي، دون وعي منها بنفسها، وذلك باعتبار مثل هذا الأمر يمثل الطريقة الوحيدة «للطبيعة».

يتأخر حل عقدة النص بسبب الحوار الذي يشغل غالبية المنظر الأول من الفصل الثالث. تقوم الأم بمحاولة أخيرة من أجل إنقاذ ابنها: تدعو أصدقاء جابرييل القدامى إلى المنزل حتى يقنعوه بالعودة إلى «جادة الصواب». بدى الحوار عاصفا وأبان عن الطابع القاطع لقرار جابرييل، في نفس الوقت الذي بدت فيه أيضا استحالة التفاهم بين الطائفتين المتواجهتين حيث يقتل كل منهما الآخر في الحرب الأهلية، والتي تنهي نغماتها هذا العمل الدرامي، انفجرت الثورة وجابرييل، الذي بدى يصارع، أخيرا، جنبا إلى جنب مع العمال يقتال في الشارع، فيتحقق حلمه بالموت واقفا، مثل الأبطال، كواحد بين إخوته.

تنتهي الدراما بمشهد عظيم يتداخل فيه نواح الأم والأخت وغناء العمال الذي يدخله في زمرة أبطالهم. وهكذا تمكن ألبرتي من أن يصهر من الناحية الدياليكتية المعنى التراجيدي للحدث مع معناه الحماسي، فحل بذلك، بواسطة صنعة مسرحية رائعة، دراما التقسيم والتفرقة لأسرة لها وضعها المعلوم «إنها تراجيديا إسبانيا نفسها»، وفقا لما ورد على لسان أحد الشخصيات - وملحمة أسرة تعي مهمتها التاريخية. يأتي هذا المشهد الأخير أرفع في شكله ومضمونه الدراميين - البنية والدلالة - من بقية الدراما، التي يكمن عيبها، في رأيي، في الافراط المحدد للعناصر المبينة لمعالم الشخصية، من جانب، ومن جانب آخر، في عدم كفاية موضوعية القوى المتنازعة، التي قيدت بصورة زائدة بفعل القصد الدياليكتيكي- السياسي للمؤلف. ومع كل فالعمل يعد ذا أهمية ويفوق في صنعته المسرحية العملين السابقين.

ليلة حرب في متحف البرادو **Noche de guerra en el museo del Prado** (لوحة معدنية، من مقدمة وفصل واحد) هي أفضل أعمال المسرح السياسي الذي كتبه ألبرتي، وفي نفس الوقت، تعد مثلا قيما للمسرح الشعبي الأصيل، والذي لا يدخله التزيف بطريقة ما بأسلوب تعليمي سهل[٤٦] - الورم المعتاد ولجانب كبير لأي مسرح سياسي- أو بما هو « شعبي ركيك»[٤٧] - الحل المفتعل لكم غير قليل من المسمى

بالمسرح الشعبى، ولا بأسلوب الشعر الغنائى- الصيغة العفوية والمطروقة لكثير من المسرح الشعرى.

فى المقدمة يروى المؤلف الأحداث التى وقعت قبل ذلك بعشرين عاما، فى نوفمبر عام ١٩٣٦: إنقاذ لوح متحف البرادو Museo del Prado حيث يقوم الحرس بنقلها إلى الدور الأرضى بالمتحف حتى تحفظ من عمليات القصف التى تشنها الجيوش الموالية للجنرال فرانكو حين هاجمت مدريد . إن حكاية المؤلف، الذى يتحدث عن بعض اللوح المشهورة لروبنز Rubens، وبيلاثكيث Velazquez، وفرا أنخيليكا Fra Angelica، وتيثيانو Teziano، وعن رسوم ولوح معدنية حفرت باستخدام الحامض على يد جويا Goya، تساندها عمليات العرض السينمائى، المواكبة لحديثه، للرسومات والصور، وفى نفس الوقت، تقاطعها وتكملها، ومسطرة بأصوات إما بأصوات فردية أو جماعية للشخصيات المرسومة فى تلك اللوح والرسومات والحفر على المعادن باستخدام الحامض. وهكذا تمكن ألبرتى من خلق مقدمة حماسية درامية فاعلة لموضوع العمل: «ليلة حرب مدريد، أثناء أشد أيام شهر نوفمبر عام ١٩٣٦» (صفحة ١٦٧).

تقع أحداث الفصل الوحيد الطويل داخل الصالة الكبيرة لمتحف البرادو. وحين يرفع الستار تسمع طلقات المدافع تدوى من بعيد يطلقها الجنود المحاصرون لمدريد عام ١٩٣٦. تجمع أشخاص على أثر الجلبة التى أثارتها الحرب وأخذوا يتشاورون حول ضرورة إقامة خندق كبير وتنظيم عمليات الدفاع، أشخاص ينتمون إلى حرب أخرى، حرب الاستقلال، مثلما خلده جويا Goya فى: عمليات الإعدام التى جرت فى الثالث من مايو El fusilamiento del 3 de Mayo، وفى بعض من رسوماته وأعمال الحفر على المعادن. كل واحد منهم أتى ليحارب بنفس الأسلحة التى تلف أوانها فى نفس الحرب التى كافح وناضل فيها ومن أجل نفس القضايا، ومن أجل الموت من جديد بنفس الروح البطولية ونفس الحنق اللذين مات من أجلهما. إن حربه والحرب الجديدة ذات الصوت (طلقات المدافع، طلقات البنادق الأوتوماتيكية، الضرب بالقنابل، صفارات الانذار) المحدد لكلمات وأعمال الشخصيات، يتماهيان دراميا فى حرب واحدة ووحيدة: حرب الشعب الاسبانى المحاصر. إن مثل هذه الاستعارة العملية تثير جهاز تداعى الأحاسيس بأكمله، فتجبر المتفرج (أو القارئ) على صنعة دياليكتية فورية وأصيلة والتى بواسطتها يصبح حصار مدريد فى عام ١٩٣٦ محملا بمركب تكافؤات تاريخية

محددة. ألبرتى، بفعالية وأصالة كبيرة، يُعْمِلُ تقنية التغريب كتقنية للتماهى. بطولة الشعب، الإقدام التطوعى للوحدة والمقاومة، مقدرته على التعجرف واللطف، وعيه بالقضية على أنها قضية شعبية، ردود فعله أمام الظلم والخيانة الذين هم من ضحاياها، أهوال وقسوة الحرب، اعدام المذنبين فى صورة رمزية تعكس لنا فى نفس الوقت، مدرجة ضمن وحدة درامية ومسرحية تمثيلية ومتماهية فى الشكل والمضمون، صورة ليلتى حرب مختلفتين فى الوقت- ١٨٠٨، ١٩٣٦-، ولكنهما مشتركتان فى المعنى والدلالة. إن شخصيات عام ١٨٠٨- الفوسيلادو، المانكو، الأمولادور، لاماخا، التوريرو، الاستوديانتى، الفرايلى، الثييجو، العجائز الثلاث، الديسكابيشادو أبطال المقاومة ضد قوات نابليون، دون أن يتخلوا عن أوضاعهم السابقة، هم الأبطال الجدد للمقاومة ضد قوات الجنرال فرانكو، مع وجود خاصية أن زمن الدراما ليس قاصرا فقط على الماضى المطلق أو الحاضر الآنى، وإنما الحاضر التاريخى، اجتياز وتكامل، بالمرة، للاثنين، وبنفس الطريقة فكل مصطلح للحدث أو للكلمة التى تشتمل عليها الدراما يصور على خشبة المسرح الماضى والحاضر هو عبارة عن تعبيرات متوازية دراميا لواقع واحد. الأمر الذى يعنى أن المدلول السياسى لهذا العمل لا ينبع من الكلمة ولا من الحدث فى مجمله فقط، ولا من المواقف باعتبارها وحدات مسرحية تخصصية، ولا من ترابط تلك الثلاثية السابقة، وإنما من البنية الدرامية المحضة. وبخلاف الأعمال السياسية، لا توجد السياسة على مستوى البنية الفوقية ولا على مستوى البنية الفوقية ولا على مستوى البنية التحتية، وإنما- أكرر- على مستوى البنية الدرامية الخالصة.

إلى الشخصيات السابقة، التى تحملت على عاتقها الحدث الرئيسى، تنضم، دون أن تنصهر على خشبة المسرح مع تلك، ثلاثة أزواج - زوج تاريخى (الملك فيليبى الرابع ومهرجه، القزم دون سيبستيان دى مورا)، زوج ثان لاهوتى (فينوس وأدونيس) وثالث إنجيلى (الملك جبريل والملك ميكائيل)- تظهر فقط فى كلا الموقعين المسرحيين. والمهمة الدرامية الموكلة إلى هذه الأزواج الثلاثة تقتصر على إضفاء صورة موسعة على معانى الكلمات والألفاظ المكونة لمضمون العمل الدرامى، إما على أنهم ضحايا العدوان- فينوس وأدونيس أو الحب والسلام اللذين يغتالهما مارتى **Marte** الجديد؛ تلك البشارة **Anunciacion** التى حال العدوان بينه وبين إيصال رسالته لماريا (مريم) **María**- أو باعتبارهم مذنبين غير مسئولين - الملك فيليبى الرابع، الذى عالج المؤلف شخصيته ودوره العملى بتقنية واضحة واعية من اللامعقول الذى تحدث عنه بايى- إنكلان.

ويأتى المشهد الأخير من الدراما، الذى يتميز بثراء تشكيلى فائق وكثافة درامية عالية، مكونا أيضا بتقنية لا معقولة. فهناك مجموعة من الشخصيات الجديدة تضاف إلى شخصيات جويا Goya آنفة الذكر «شخصيات تنتمى- كما يقول النص الثانى- إلى مجموعة هائلة- تشبه كثيرا تلك التى عنونها جويا بـ «عيد كرنفال أربعاء الرماد El entierro de La Sardina (صفحة ١٩٠-١٩١) - تدخل هذه المجموعة إلى خشبة المسرح فى نفس الوقت الذى تعلن فيه صفارات الإنذار قصف الطائرات، وقد بلغت مداها، «يسمع، مصاحبا بصفارة الانذار،- يقول النص الثانى نفسه- ضجة عارمة ناجمة عن الصرير الفظيع للطبول والمطارق، والمحاك، والطناجر، وآلات الجيتار، والطبول الكبيرة والصفارات...» «إنهم مجموعة المجروحين، مجموعة الفقر والبؤس، مجموعة الفقر الأسود الاسبانى» (صفحة١٩١). بينها شخصيتان متواريتان وعند الكشف عن حقيقتهما، يحاكمان وينفذ فيهما الحكم على يد المحكمة الشعبية. إحدى هاتين الشخصيتين، التى تبدو فى صورة «ضفدع كبير له عيون جاحظة وملامح بشرية، فى زى عسكرى: سيف فى النطاق، شريط كبير على الصدر ونياشين»، يمثل «دون ما نويل جودوى الجنرال الأعلى أمير السلام! بائع السجق!»؛ الشخصية الأخرى، عجوز لا نفع فيه مصفر الوجه، مهدل الشعر، ويرتدى بدلة سوداء طويلة مطرزة يمثل شخصية «زوجة دون كارلوس الرابع. الملكة ماريا لويس! سيئة السمعة!» فى التناول المسرحى للحكم وتنفيذه على هاتين الشخصيتين، «رمزى عدم الحياء والطغيان» (صفحة١٩٦)، يظهر ألبرتى كل قدراته- التى لا يمكن تجاوزها هنا- كشاعر درامى. صوت، حركة، ضوء، لون، أعياد، طقوس، خطاب تقليد ساخر، تجمع فى صنعة درامية عجيبة فتعيد للمسرح كل طاقاته ووظائفه.

ألبرتى الشاعر الدرامى بلغ فى هذه الدراما اللاحقة لثلاثية أعماله الشعرية حتى الآن، قمة مسرحه، وتمكن، بدوره، من كتابة واحد من أفضل الأعمال الدرامية الشعبية المعاصرة.

٣ - المسرح الشعرى El teatro Poético :

فى واحد من «ملاهى دى أراّ» الرفيعة، الذى تواجد زمنيا فى الفترة ما بين ١٥ إلى ١٨ يونيو ١٩٥٦، فى الحوار الذى تلا بيان روبير ماراّس عن «الفلسفة الجمالية

المسرحية عند البرتى»[٤٩]، قام أحد المشاركين، السيد ديفيد فيكتور أدف، بإعلان ما يلى: «إن ما صدمنى فى مسرحية منظر بشع El Adefesio هو ذلك التفاوت القائم بين الثراء وكثافة العنصر الرمزى والأدبى من ناحية، وسطحية العقدة التى تبدو لى مفككة من أية أصالة وأية فائدة من ناحية أخرى» وينهى كلامه مفترضا بأنه إذا كان بالامكان تعميم هذا الانطباع، فلابد من التفكير فى أن قريحة ألبرتى شعرية أكثر منها درامية. افتراض يبدو أن ماراّس Marrast يقبله، دون نقاش، حيث إن بيكتوروف، حين أحس بأن افتراضه مقبول، أضاف: «وإن ما يثير دهشتى فى المؤلف الدرامى هو هذا التفاوت بين الثقل غير العادى للرمز وبين ضحالة الحدث!» لابد لنا من أن نضيف هنا أنه ما كان ماراّس ولا بيكتوروف يعرفان شيئا عن ليلة حرب فى متحف البرادو Noche de guerra en el Museo del Prado، وهو العمل الذى يخرج ذاك الافتراض وقيمته العامة بالكامل من دائرة الصلاحية حيث نجد فى هذا العمل أن القريحة الألبرتية تبدو قريحة درامية كاملة ومطلقة، كما خضع لهذه القريحة الدرامية المنظر الأخير من عمله من حين لآخر De un nomenta a otro. والآن حسنا، نعتقد أن هذا " التفاوت " بين ثراء الرمز الشعرى وفقد الحدث، هذا الامتصاص والإلغاء الداخلى لما هو درامى بما هو شعرى غنائى، يعد أمرا أكيدا على وجه الخصوص بالنسبة لعمله البرسيم المزهر EL trébol Florido، وعلى الأخص، بالنسبة لعمله لاجيّاردا la Gallarda، ولكن ليس بالنسبة لعمل منظر بشع El Adefesio .

فى عملية البرسيم المزهر EL trébol Florido، ولاجيّاردا La Gallarda نجد، فى الواقع، تكثيفا فائقا للرمزية الشعرية، لكن هذا ليس بالأمر الفاصل، فنفس هذا التكثيف نراه فى عرس الدم Bodas De Sangre ويرما Yerma لجارثيا لوركا، على سبيل المثال ؛ كما أنه لا يعد أمرا فاصلا هذا التفاوت النسبى بين الثراء الرمزى والفقر فى الأحداث، والذى نراه أيضا، ولو لم يكن بنفس الدرجة، فى العملين التراجيديين المذكورين لجارثيا لوركا. إن الأمر الفاصل، فى رأيى، هو أن الصراع قد أتى فى صورة شعرية خالصة لا فى صورة درامية؛ وكذلك فإنه يكمن أيضا فى إن القوى المتعارضة التى تحدده ويعبر عنها من خلاله، هى فى حقيقتها، قوى شعرية لا درامية؛ إن إضفاء صفة الخصوصية على هذا الصراع وتلك القوى فى مجموعة من الأشخاص ولغة ، هو فى جوهره شعرى لا درامى، وهى أمور لا نراها فى المسرح الشعرى للوركا. إن البرتى يعمد إلى خلق أسطورتين شعريتين جميلتين، ولكنه لا يقيم بناءها على أساس

من الدراما، وإنما على أساس من الناحية الشعرية الغنائية، بعد أن يترك لكل عنصر داخل النظام كينونته ووظائفه الغنائية. إن صياغة الأعمال فى صورة درامية هى فقط من الناحية الظاهرية والخارجية، حيث إنها تقتصر على عملية الصياغة والعرض على خشبة المسرح، أى، الإخراج المسرحى لقصيدة غنائية a varias voces(*) والذى من أجله لا يمكن حتى مجرد الحديث، بدقة، عن قصيدة درامية، وإنما فقط عن قصيدة مسرحية، بالضبط فى نفس المعنى الذى أطلق به ألبرتى على قصيدته ابن الستين ربيعاً sexagenario عنوان القصيدة المسرحية(٥٠)، على الرغم من أن مسرحة العمل هى، بالطبع، أشد تعقيداً، وثراء وديناميكية فى عمله البرسيم المزهر el trébol florido وفى لاجاياردا la Gallarda حيث خلق المؤلف فيهما أسطورة على لسان عدد هائل من الشخصيات المتجاورة والقائمة بالفعل، يقولون ويفعلون فى شكل ذى طبيعة ومغزى شعريين .

فى نهاية تحليله للبرسيم المزهر El trébol florido كتب مارّس : «إنه الصراع القائم بين البر والبحر»(٥١). وكتب بينتورا دوريستى Venturo Doreste من جانبه، «إن الطحان والصيادة لم يوافقا على الحب الذى جمع بين ابنيهما. لأنهما يعتقدان بأن البر والبحر أمران متناقضان حتماً»(٥٢). إن الصراع بين البر والبحر وتعارضهما الحتمى هو فى ذاته موضوع شعرى غنائى، أسطورة شعرية جميلة، ولكن هل هو كذلك درامياً؟ فى عمل ألبرتى نجد هذين الرمزين مجسدين فى سيلينو sileno، الطحان، والد أيتانا Aitana وفى أومبروسا Umbrosa، امرأة أرمل، ابنه لأبوين يشتغلان بالصيد وأم لرجلين يعملان بالبحر، مارتن Martin والثيون Alcion، يتطلعان ويتنازعان حب ايتانا. وأيتانا تلعب بحب كلا الأخوين، تتصرف باعتبارها خطيبة مارتين، ولكنها تختار أليكون. يقع الدور على سيلينو وأمبروسا لتتخذا قرارا، مع هذا، حول حفل الزواج. لا أحد منهما يوافق على ذلك لأن البر والبحر ليس لهما أن يجتمعا، رغم خروجهما باتفاق مشترك قررا سويا التظاهر أمام الشابين ليجعلانهما يعتقدان فى أنهما سوف يحددان تاريخ الزواج فى نفس اليوم الذى يفتتح فيه أليكون مركبه الجديد، وفى نفس هذا اليوم، أثناء الاحتفال، الذى يدور محوره الرمزى حول ثور نارى، يتكهن بالقدر على لسان امرأة عجوز تستجوبه، يقوم مسيلينو بخنق ابنته أيتانا، وبهذه الطريقة تظل منتمية إلى الأرض دائماً. وعلى جانب آخر، فإن شخصية سيلينو، العجوز الثمل الأعمى، غامضة للغاية، إذ يبدو أن به ولعا يخفق فى قلبه غير معترف به بحب ابنته.

وعناصر المواجهة هنا تكمن في أمور أسطورية شعرية، التي تحدد المناخ السرى والايقاعى المسرحي للعمل: ليلة القديس خوان التي يقوم فيها الأشخاص بملاحقة بعضهم البعض في الغابة متخفين في شكل أشجار وحيوانات بحثا عن البرسيم السحرى الذى سوف يعطي لمالكه الفوز في الناحية الغرامية، التنافس الغامض الذى لا تفسير له بين أصحاب البحر والبر، حفلة ذات مراسم لثور نارى، أغانى من الشعر الغنائى ذات جمال أخاذ، موت رمزى للبطلة، ضحية قدر كونى. كل هذا يغمسنا، فى دهشة، وسط عالم شعرى رائع الجمال، وسط حفل رائع بالنسبة للأحاسيس والخيال، وسط استعراض غنائى ذى نوعية جمالية فلسفية فائقة، ولكن ليس وسط عالم درامى، كما هو الحال بالنسبة لحلم ليلة صيف sueno de una noche de verano لشكسبير، كي نذكر مثلاً من عالم كثيف فى رمزيته الأسطورية – الشعرية.

أما بالنسبة لعمل ألبرتى الذى يحمل عنوان لاجايّردا La Gallardo الوحيد بين هذه الأعمال الثلاثية الذى أتى مكتوبا فى صورة شعرية كاملة، صورة شعرية رائعة، فإن الأمر أشد تطرفًا، ولكن الرمز أو الأسطورة («المبدأ المسلم به») كما أسماه مارّاس ذات مرة فى المناقشة المذكورة آنفا)، التى يكمن فيها العمل كأساس، أو يدور حولها كمحور ارتكاز بالنسبة للحدث، لايمكن قبوله هنا أو من الصعب قبوله كمحور لعمل درامى: لا جايردا La Gallarda، راعية البقر، تصبح مغرمة برسبلاندورس Replandores، الثور. لا يتعلق الأمر هنا، بالطبع، بأيه حالة مرضية ولا علاقة له بشكل من الأشكال بمحاولة إضفاء نوع من الشذوذ على الطبيعة. فالثور ريسبلاندورس هو مجرد رمز. رمز للغيرة، بالنسبة لماراس: رمز للحب البنوى والحب الرجولى، فى رأى بنيتورا دوريستى. والآن حسنا. فيزعم أن الثور يعد رمزا بالنسبة للشاعر وعلى اعتباره الرمزى هذا تأتى الترجمة الممكنة من جانب القارئ أو المتفرج (إن وصل الأمر بالعمل ليمثل على خشبة المسرح يوما)، فإن الأمر الأكيد هو أن الشخصيات – لاجياردا، وزوجها، مانويل سانشيث، الذى يموت على أثر نطحة من الثور ريسلاندورس والملعون من قبل زوجته لتجرئه على منازلة الثور، المتطلعون الثلاثة لنيل حب لاجياردا، اثنان من رعاة الابل Babú، الذى يعلق على الحدث ويعد بمثابة المعبر الوسيط بين الحدث والمتفرج –، كل الشخصيات تتحدث، وتتعامل وترى الثور على أنه ثور حقيقى. أى عالم تراچيدى – تراچيديا رعاة البقر والثيران الأشداء. العنوان الفرعى لهذا العمل – يمكن أن يبنى على «المبدأ المسلم به» لحب امرأة للثور؟ فى الواقع، هناك مناخ تراچيدى ما،

ولكن جوهره شعرى غنائى، كما هو الحال أيضاً بالنسبة لتحديده الشعرى. ولهذا ، فإن الكلام الصادر عن الشخصيات ليس كلاما فى موقعه قط، كلاما ناجما عن حاجة الحدث أو عن وضع الشخصية، ولكنها كلمة حرة بعيدة عن أى نوع من التقييد إلا من ذلك الذى ينتمى إلى عالم الأسطورة الشعرية. بما أن الشخصيات، على الرغم من أنها تحمل اسما ولقبا يميزها من الناحية الفردية، ليسوا شيئا آخر سوى إشارات غنائية، بنفس القدر الذى هى عليه شخصيات ساليثيو Salicio ونيموروسو Nemoroso الشخصيتان العاملتان فى القصيدة الرعوية الأولى لجرثيلاسو Garcilaso أو شخصيات جونجرا بوليفيمو Polifemo وجالاتيا Galatea. ليست، إذن، فى رأينا، عبارة عن أعمال مسرحية، وإنما قصائد شعرية غنائية ممسرحة، مثلما يجب أن نعتبر هذين العملين الجميلين لألبرتى، على الرغم من اللعبة المسرحية الماهرة للماضى والحاضر، للواقع والحلم فى عمله لاجايردا La gallarda.

فى منظر بشع El adefesio يمكننا أن نتحدث أيضاً، بدقة، عن التفاوت النسبى بين التكثيف الرمزى والإقلال من الدسيسة، ولكن ليس على طريقة العملين السابقين، وإنما على طريقة أعمال كثيرة من «مسرح اللامعقول» حيث نجد الدسيسة قليلة. وليس الأمر، أشد فى عجالة، يعنى أن هناك نقطة اتصال ما من ناحية الشكل أو المضمون بين منظر بشع El adefesio وبين مسرح اللامعقول». إنه، بكل بساطة، سواء أكان ذلك فى عمل ألبرتى أو فى بعض أعمال «مسرح اللامعقول» يمكن القول بأن الدسيسة لا تعد عنصرا أساسيا فى بقية العمل المسرحى، فيصبح بهذا دورها داخل بنية الدراما أقل أهمية بكثير من العناصر الأخرى.مثلما يحدث فى البرسيم المزهر EL trébol florido ولا جايردا La Gallarda، فإن الدسيسة قليلة، ولكن على خلاف بينهما ـ اختلاف نوعى، وليس فقط اختلافا كميا بكل بساطة ـ، الصراع، الشخصيات، الحوار، هذا إلى جانب تصويرها وصياغتها، تأتى كلها فى جوهرها درامية. فى هذه الأسطورة التى يطلق عليها مؤلفنا عنوانا فرعيا آخر هو أسطورة الحب والعجائز La Jábula del amor y las viéjas ـ يلجأ البرتى إلى استخدام الرموز ككاتب درامى وليس كشاعر غنائى، ولكن بالاضافة إلى ذلك لا نرى بأن الأمر الأساسى هنا هو استخدام الرمز، وإنما الحدث الذى تقدم فيه هذه الرموز، وذلك لأن درجة "ماهو درامى " لا تبدو فقط باعتبارها شكلا خارجيا، كموضوعية مسرحية بسيطة، وإنما كشكل خارجى.

تحيل مركز الدراما شخصية عظيمة هى جورجو Gorgo، تجسيد مأساوى لسلطة مطلقة وغير قابلة للنقاش، رغم أنها محل كراهية وخوف، والتى ينجم عن

ممارستها لأعمال التفتيش والقسوة، كنتيجة لا يمكن تفاديها، الدمار والموت. يبدأ العمل الدرامى بمشهد يقدم فيه ألبرتى مراسم تقليد السلطة : تظهر العجوز جورجو Gorgo والعصا فى يديها وتضع فوق وجهها لحية أخيها المتوفى، والذى باسمه وباسم الوفاء بوعد قطعته على نفسها أمام المتوفى تدعى لنفسها حق ممارسة السلطة المطلقة. وقد أصبح واضحا، منذ البداية، أن هذه السلطة قد أتت إلى جورجو، أو هكذا ترى، من أعلى، وليس من نفسها هى. ولكن التى تقوم بتنفيذها وتحملها لا تدمر الذاتية المعينة والخاصة لمن يقوم بتحملها. وجورجو، رمز السلطة المطلقة، هى أيضا عجوز شريرة، قاسية، حاقدة، تمتلىء نفسها بالكراهية، وفارغة من الحب، منافقة وتعتقد الخرافات، تتمتع بتعذيب اثنين من صديقاتها العجائز، أوبا Uva وأولاجا Aulaga، فى نفس الوقت الذى تشركهما فى مشروعاتها. هؤلاء العجائز الثلاث يشكلن بأنفسهن محكمة من أجل محاكمة أليتا Aleta فتاة جميلة وشابة، ابنة أخ لجورجو Gorgo.أثناء الاستجواب تنفرط سلسلة من الحقد والقسوة من قبل العجائز ضد جمال وشباب وبراءة الفتاة أليتا Aleta، ويتحول القضاة إلى جلادين، فيصدرون حكما على الضحية بأن ترتدى " زيا أسود. زى عجوز طويل، حزين مضحك " وبالحبس فى إحدى الغرف. وما اقترفت من ذنب سوى أنها أحبت ورفضت أن تذكر اسم ذلك الرجل الذى تحبه، الاسم الذى سوف يستخرجونه منها فى النهاية : إنه كاستور Castor شاب نشأ فى رعاية العجوز أولاجا Aulaga ، والذى تحبه حبا جما ونكدا.

وهنا يتركز العمل الذى تقوم به جورجو، حين أصبحت تعلم اسم هذا الرجل، فى منع هذا الحب من الوصول إلى غايته، مستخدمة فى سبيل ذلك كل الوسائل المتاحة لها. تزيف الحقيقة الواقعة فتجعل من رسول لها يقدم عليها حاملا رسالة مزيفة: انتحار كاستور Cástor، معلق فى شجرة زيتون. خبر يدعو أليتا للانتحار، فتلقى بنفسها من فوق السطح. وحين يصل كاستور يجدها ميتة. وهنا تكشف جورجو عن سرهما: أليتا وكاستور كانا أخوين لأب واحد، إنه أخوها- جورجو- المتوفى والذى سلبته غصبا تلك السلطة. لقد أرادت جورجو أن تمنع الزنا بالمحّرم وتخفى امتهان شرف العائلة، ونتيجة لأعمالها هذه ليس هناك سوى انتصار الموت.

بالطبع، فإن الدسيسة ، البسيطة والغريبة، تعد فقط، من الناحية الوظيفية، عنصرا خادما فى بناء الدراما. والحدث الحقيقى للدراما يتجاوز بصفة دائمة المضامين الخاصة للدسيسة (الزنا بالمحرم ، انتهاك الشرف العائلى، القرابة التى تجمع بين أليتا وكاستور).

إن ما يبدو مصورا حقيقة فى الدراما هو المعنى التراجيدى لكل مبدأ سلطوى . زاعمة أنها شخصية هامة – ومن هنا تأتى إشارتها المستمرة إلى أخيها المتوفى، الذى يتماهى، بغموض واع من قبل المؤلف، مع الألوهية –، تقيم نفسها، بواسطة أفراد معينين، وهذه الوساطة الضرورية نفسها هى التى تفسد، بل وتلغى، أصولها الهامة المزعومة. إن جورجو تمارس سلطتها باسم سلطة وقوة هامة، ولكن ممارستها السلطة تأتى موجهة – وهو ما يظهره هنا ألبرتى– بدوافع شخصية غامضة، تغيب عن وعى وسيطرة من يتحمل السلطة، وجذورها غير عقلانية. اللاعقلانية التى لا تعنى إلغاء الوعى بالذنب لذلك الذى يقوم بتحمل السلطة ولا الوعى بالحاجة إلى التطهير العام . فى مشهد غريب من الفصل الثالث – غريب بسبب قوته الدرامية وعمق معناه – تقوم جورجو بتنظيم حفلة خيرية من أجل الفقراء، تغسل لجميع الشخصيات أيديهم، لكل ضحاياها، من أجل الوفاء بطقوس التطهير، والذى يفسره الحضور على أنه عمل بطولى يدل على التواضع وقداسة جورجو، وهو المشهد الذى يقطعه حضور ذلك الرسول الحامل للرسالة المزيفة التى اخترعتها جورجو، والذى ينجم عنها انتحار أليتا. إن الطابع الساخر للمطهر، بالاضافة إلى أنه يشير إلى تقليد دينى شعبى فى صورة ساخرة، يظهر فى وضوح حاجة جورجو إلى أن تعاقب نفسها، بحاجتها للعقاب بسبب ما اقترفته من ذنب، ذلك الذنب الذى سوف ينفرط عقده فى وحشية تواً . ولكن، فى نفس الوقت الذى نرى فيه هذه الحاجة إلى التوبة والندم التى تضفى شكلا موضوعيا على الإحساس بالذنب، نجد حدث المطهر يتحول إلى وسيلة أخرى لفرض السيطرة، فجورجو تحصل فى هذا المشهد على حماس وإعجاب الآخرين، لدرجة شعور هؤلاء بالذنب أمام جورجو.

فى نهاية الدراما، مع هذا، تعترف جورجو، مقتنعة، بذنبها وحقيقة وضعها: «أنا لست سوى مخلوق وحشى، إلهة انتقام مسكينة سقطت، مخلوق شنيع». حقا. ولكن لهذا المخلوق، وهذا المخلوق الشنيع، وإلهة الانتقام التى انهارت لتوها، والمسئولة عن كل ما حدث، يكفيها الآن أن تشهر عصاها وتخفى وجهها بلحية، كرمز وشعار للسلطة، لكى ترعب وتعذب وتحطم، مبررة كل واحد من هذه الأعمال التى ترتكبها بالانتقال واللجوء إلى درجة سلطوية أعلى تقودها وتدفعها، وترى بأنها تقوم على خدمتها. لأن الأمر الفظيع الذى تشتمل عليه شخصية جورجو والذى يخولها هذا المدلول العميق هو تصرفها الجنونى الأعمى. جورجو، الجلاد، هى أول ضحية لهذا الأخ

المتوفى، الغائب الحاضر في الوقت نفسه، الذى هو مصدر السلطة التى تقلدتها هى. ومن هنا تأتى الفضيلة المسهلة الأصيلة لكلماتها الأخيرة، حيث تظهر الحقيقة فى وقت متأخر جدا. منهارة أرضا، على ركبتيها، وقد نزعت عنها لحيتها، تعترف بماهيتها الحقيقة: أنا لست سوى مخلوق وحشى، إلهة انتقام مسكينة، مخلوق شنيع المنظر.

لا شئ جديد يضيفه ألبرتى إلى مسرحه فى إعادة تكييف («إعادة خلق العمل حتى يكون صالحا للتمثيل») عمله الذى يحمل عنوان: الناضرة الأندلسية La Lozana andaluza ، على الرغم من لغتها الظريفة، وهجائها الزاهى، ومهارة معالجتها المسرحية.

ثالثا - كاسونا Casona (١٩٠٣-١٩٦٥) :

١ - مقدمة ضرورية :

أليخاندرو كاسونا Alejandro Casona، الاسم المستعار الذى أصبح اسما، بعد أن احتل مكانة اسمه الحقيقى (أليخاندرو رودريجيث ألباريث Alejandro Rodríguez Alvarez)، بدأ مشواره ككاتب مسرحى بافتتاحه فى عام ١٩٣٤، فى مسرح الاسبانيول بمدريد، لعمله: الجنيَّة المشحوطة La Sirena Varada، والذى كان قد منح عام ١٩٣٣ جائزة لوبى دى بيجا. وقبل أن يخرج كاسونا من إسبانيا عام ١٩٣٧ كان معروفا بصفته كاتبا مسرحيا مشهورا ومقدرا لما كتبه من عملين مسرحيين آخرين افتتحهما بنجاح: الشيطان ثانية Otra vezeldiablo (١٩٣٥، رغم أن هذا العمل قد كتب عام ١٩٢٧)[٥٤] ونتاتشا لنا Nuestra Natacha (١٩٣٦). وهنا نضيف عملين آخرين على درجة أقل من الأهمية، جريمة اللورد أرتورو El Crimen de Lord Arturo، اقتباس مسرحى لحكاية أوسكار ويلد Oscar Wilde، والتى تم افتتاحها لأول مرة فى سرقسطة Zaragoza عام ١٩٢٩، وعمل آخر بعنوان: سر ماريا ثيليستى El misterio de Maria Celeste اقتباس مسرحى لرواية كتبها إيرنانديث كاتا Hernandez Cata والذى كتب بالمشاركة مع هذا الأخير، وافتتح فى بالنسية Valencia عام ١٩٣٥، فضلا عن عملين قصيرين (سانشو بانثا فى الجزيرة Sancho Panza en La ínsula ومهزلة الغلام الذى تزوج بامرأة متصلفة El entremés del mancebó quese Casó con una mujer brava)،

كتبا ليقدما إلى المسرح المتجول "Teatro ambulante" » أو إلى المسرح الجماهيرى Teatro del Pueblo، الذى أسندت عمليات الإخراج فيهما إلى كاسونا نفسه عام١٩٣١. عن هذا المسرح قال الكاتب بعد ذلك بسنوات: «...كان مسرحا يشبه إلى حد كبير ذلك المسرح الذى مُثِّل فى عربة «الكيخوتى» El Quijote: بسيطا، يعرض غالبا فى الميدان العام، فوق خشبة مسرح صنعت من الأخشاب الصلبة على أيدى الممثلين أنفسهم... والسيارة التى كانت تنقلنا عادة ما تقف بنا فى إحدى القرى، كنا ندق بشئ إيذانا بوصولنا كما لو كنا فى العصور الأولى للمسرح «فى صالة أو ساحة عرض دونيا ألبيرا»، وفى دقائق قليلة نكون جاهزين لتقديم العرض، فنتقدم بهذا لهؤلاء الناس المساكين المنسيين هدية من التسلية والرفاهية الروحية...»(٥٥). ولقد اكتسب كاسونا، أثناء فترة تواجده فى بايى دى آران Valle de Aron، التى عين فيها مدرسا، خبرة إخراج عمل تقوم به مجموعة من ممثلى مسرح الطفل Teatro infantil: «هناك أسست، مع فتيان المدرسة، مسرح الطفل «العصفور النمس El Pájaro Pinto»، مخرجا بالاعتماد على مجموعة من الأعمال المسرحية الأولية كوميديا فنية وعروض مسرحية من التراث فى لهجة آرانية. لاقينا نجاحا. توقف الأولاد الأكثر شبابا وظل عالقا فى أذهان الكبار درس، علم، خفقه نحو الخيال.

هذا هو – حياة وإبداع – ما كان يشتغل به كاسونا فى المجال الدرامى قبل خروجه من إسبانيا.

وبخلاف ما حدث لكتاب آخرين إسبان من جيله – ماكس آوب Max Aub، على سبيل المثال، أو ألبرتى Alberti– ظل كاسونا متابعا خارج إسبانيا لكتابة أعماله الدرامية دون أن يقطع لا من الناحية الموضوعية أو الأسلوبية الأطر التى صيغ فيها مسرحه السابق على الحرب الأهلية الاسبانية. وبعد أن ترك إسبانيا بأربعة أشهر على وجه التقريب، افتتح فى المكسيك: الانتحار ممنوع فى الربيع Prohibido Suicidarse en Primavera (١٩٣٧). وتبع هذا العمل ثلاثة أعمال أخرى تقل عنه أهمية: رومانثى فى ثلاث ليال Romance en tres noches (كاراكاس، ١٩٣٨)، سينفونية لا تنتهى Sinfonia inacabada (مونتيفيديو، ١٩٣٩) الزوجات الثلاث الكاملات Las tres Perfectas Casadas (بوينس أيريس ١٩٤١)(٥٦)، وابتداء من هذا التاريخ، بعد أن استقر كاسونا فى الأرجنتين، افتتح فى بوينس أيريس Buenos Aires: سيدة الفجر La dama del alba (١٩٤٤)، مركب بلا صياد La barca sin Pescador (١٩٤٥)، صاحبة طاحونة أركوس

La molinera de Arcos (١٩٤٧)، الأشجار تموت واقفة Los árboles mueren de pie (١٩٤٩)، المفتاح فى العليّة La llave en el desván(١٩٥١)، صرخات سبع فى البحر Siete gritos en el mar (١٩٥٢)، الكلمة الثالثة La tercera Palabra (١٩٥٣)، تاج الحب والموت (١٩٥٥)، بيت بشرفات سبع La casa de Los Siete balb ones (١٩٥٧)، امرأة وثلاث ماسات Tres deamantes yuna mujer (١٩٦١)(٥٧). فى الفترة ما بين ١٩٣٥-١٩٦٠ تمت ترجمة غالبية أعماله إلى العديد من اللغات وعرضت على مسارح عدة فى أوروبا وفى غيرها، مع القطع بأن اثنتين من هذا الإنتاج الغزير حظيتا باهتمام أكبر من ناحية العرض على المسرح: سيدة الفجر La dama del alba والأشجار تموت واقفة Los árboles mueren de pie، وترجمتها إلى الفرنسية، الانجليزية والألمانية والبرتغالية والهولندية والإيطالية والعبرية والتشيكية، والفنلندية، والدانماركية والروسية واليونانية(٥٨)... فى عام ١٩٦٢ يعود كاسونا إلى إسبانيا وذلك بسبب افتتاحه فى مدريد لعمله سيدة الفجر La dama del alba، فاتحا بهذا الطريق أما سلسلة لا تنقطع للعرض المسرحى لأعماله الأخرى، وفى إسبانيا كتب كاسونا وافتتح عمله الأخير: الفارس ذو المهاميز الذهبية El Caballero de Las espuelas de oro (١٩٦٤).

على مدى ثلاث سنوات، السنوات التى شهدت «مهرجان كاسونا»، وفقا للتعبير الذى جاء على لسان ناقد إسبانى شاب، ظل جمهور مدريد يصفق فى حماس- تكريم أم ولاء؟ - لمسرح يصل إليه متأخرا، أبدع كما كان فى فترتى الأربعينيات والخمسينيات خارج إسبانيا- فى معنى جغرافى وآخر تاريخى- وفى وقت غير ملائم، غريب فى شكله ومضمونه على المسرح الحالى- بالمعنى الاجتماعى الصارم هنا- وعلى الواقع الاسبانى، وفى جهة مضادة لموقف الجمهور وجانب كبير من النقاد، وقف ثلاثة من النقاد- ريكاردو دومنيتش Ricardo Domenech، وفيرنانديث سانتوس Fernández Santos، وخوسيه مونليون José Monleon - يعلنون رفضهم العنيف للموضوعات التى تناولها مسرح كاسونا، يعيبون عليه روح الهروب التى تسوده، عدم توافر الصلاحية الثقافية فيه، وحله للظرف التاريخى الإسبانى. هؤلاء النقاد الثلاثة المذكورون ينتمون إلى نفس جيل كتاب المسرح الذين يكتبون المسرح الاسبانى «الجديد»، الذى تبدأ معالمه بكتابات بوير وبابيجو Bueró Vallejo وألفونصو صاصترى Alfonso Sastre وهم يمثلون، ظننا، رأى الجمهور الآخر، المنشق، المكون فى غالبيته من الشباب، الذين يطلبون من المسرح «مستوى سياسيا» و«طهارة جمالية فلسفية»(٦٠)، ألمعية ومسئولية نقديين، وبالطبع، التزام مع مجمل واقعهم فى المكان الذى يعيشون فيه والزمان أيضا.

وقد وجهت أديلا بالاثيو Adela Palacio إلى النقاد المذكورين اتهاما بعدم امتلاكهم للإحساس التاريخي، فهم حينما يقفون في جبهة المعارضة أمام مسرح كاسونا يطلقون معارضتهم من موقع الافتراضات والمبادئ التي لا تخصه شخصيا في شيء. ويرى خوان كاستيانو Juan Castellano في هذا الموقف من جانب النقاد الثلاثة سببا سياسيا أكثر منه جمالية فنية، ويكتب: «إن مسرح كاسونا في حاجة إلى إعادة تقويم. وللقيام بهذه الدراسة لابد أن نأخذ في الحسبان اعتبارين مهمين: أن نتذكر، من ناحية، بأنه إذا كان مسرحه يمثل تاريخا مضى عهده، فقد كان في زمن آخر يمثل تحديدا؛ ولهذا الزمان الآخر، لتحذف كلمات «الالتزام» «وثيقة» «شهادة» «ظرف» «وعمل مشكل»، وكلها مصطلحات تستخدم في تمييز جزء كبير من مسرح اليوم»(٦٢). أن نأخذ في الحسبان كلا الاعتبارين هو الأمر الذي نطرحه على أنفسنا، ولكن ليس دون أن نعترف مسبقا بصعوبة هذه المهمة، حيث، شئنا أم أبينا، فإن مفهومنا عن الوظيفة الثقافية للمسرح تأتي قريبة جدا من تلك التي يتحدث عنها أولئك النقاد الثلاثة الذين تم ذكرهم آنفا. ولنحاول بعد، أن نصف ونفسر شيئا جماليا قد مضى، محاولين ألا يكون هناك تداخل يذكر يعمل على تغيير طبيعته الخاصة به. ونحن نعول على هذا التأكيد على لسان كاسونا: «ليس هناك من هارب يعلق عينيه أمام الواقع المحيط به... وما حدث هو، ببساطة، هو أنني لا أعتبر واقعا فقط الضيق، وفقدان الأمل والجنس. أعتقد أن الحلم هو واقع آخر حقيقي يشبه في حقيقته قطع الليل»(٦٣).

٢ - الالتزام بين الواقع والخيال :

بالنظر إلى الجنيّة المشحوطة La Sicena Varada والانتحار ممنوع في الربيع Prohibido suicidarse en primavera ، الأشجار تموت واقفة Los arboles mueren de pie نجدها تكون ثلاثية متجانسة من الناحية الموضوعية والبنية الدرامية، وعناصرها الأسلوبية ومدلولها. إن الأعمال الثلاثة تأتي خاضعة لنفس الصيغة الجمالية التي تتكرر دون ما تغيير هام في أعوام ١٩٣٣، ١٩٣٧، ١٩٤٩، دون أن نأخذ في الحسبان السنوات الست عشرة التي مرت بين الفترة الأولى والأخيرة. هذا التكرار يعني الولاء لصيغة وموضوع، ولكنه في نفس الوقت جمود ما في تطور الفن الدرامي.

فى الجنيّة المشحوطة La Sirena Varada، تحاول مجموعة من الأشخاص الهرب من واقع محكوم عليه بأنه معيب من ناحية بنيته الجوهرية، فأوجدوا لهم مهربا، جزيرة يحاولون فيها خلق حياة جديدة لا تخضع لعقل أو نظام، لا تتبع لشئ على الاطلاق خارج أحلامهم الشخصية. هذا المشروع الذى ينطوى على خلق حياة وسط «اللاواقع»، على هامش آلام وقسوة الحياة الإنسانية، يحمل فى طياته نية إدارة الظهر والخوف من تحمل الواقع، الذى لا يمكن له أن يستمر، وذلك بسبب أن الشخصيات، بينما تقوم بمحاولة العيش الجاد لأوضاعهم الإنسانية، لابد لها من العودة إلى الواقع، فإنه، كما يؤكد دون فلورين Florin، الذى يمثل العقل الحيوى، يبقى فى حيز الإمكان فقط العيش فى الواقع. إن القناع الشعرى الجميل الذى يخفى به كل شخص وجهه الحقيقى يبين عن عدم كفايته الأصيلة ومعناه الدرامى: دانييل Daniel، الرسام الذى يعصب عينيه حتى لا يرى القبح، يصبح أعمى وليس بمقدوره أن يرى شيئا؛ والشبح، الذى يمثل كل ليلة دور الشبح، ليس سوى نمط شخصى مسكين؛ سامى Samy، المهرج، يخفى تحت قناعه الوظيفى رجلا محطما، يعجز عن أن يحقق أدنى نوع من الكرامة؛ سيرنا Sirena هى مريضة بمرض عقلى، ضحية لوحشية الحياة، التى تقوم بدور لا يعد لعبة شعرية، وإنما نتيجة لعجزها عن كل ما هو طبيعى، وريكاردو Ricardo، الذى أوجد هذا الملجأ الذى يتحرك فيه الأشخاص الآخرون، سيتخلى عن أحلامه، لأنه لن يجد الطريق الأصيل للخلاص إلا فى الواقع فقط، فالحب الإنسانى لا يمكن له أن يتحقق إلا فى عالم الواقع لا فى عالم الخيال.

فى الانتحار ممنوع فى الربيع Prohibido Suicidarse en Primavera نعود لنجد أنفسنا أمام مجموعة من الأشخاص غريبة وشاذة هاربة داخل منزل لمريدى الانتحار حيث كل شئ معد، فى الظاهر، لتسهيل الطريق أمام انتحار جميل، جاعلين منه فنا جميلا. فى الواقع، وفقا لما صرح به مخرج العمل، الدكتور رودا Roda، «إنه يحاول أن يكون مصحة» كى ينقذ أولئك الذين يرون أنفسهم يعيشون فى تعاسة بإعادتهم أصحاء إلى الحياة، السبب الوحيد لمثل هذا التناول المسرحى الخيالى. وكل واحد من هؤلاء المقدمين فرضا على الانتحار سيكتشف، فى الواقع، بأنه ليس بالإمكان العيش فى عالم الخيال إلا لفترة مؤقتة، وأن هذا الخيال لن يفيدهم فى شئ على الأمر البعيد كما أنه ليس حلا بحال من الأحوال وكذلك فإن الوهم، الهرب إلى عالم الخيال أو اللاواقع، كعلاج للنفس المريضة أو المحبطة، هو إجراء خادع وخطير. إن المشاكل التى تطرحها

الحياة، والاستجوابات التى تضايقنا بها لابد من حلها فى الحياة الواقعية نفسها، «واقفين» (تشولى Chole، الفصل الثالث). وبيان ذلك الأمر الأخير إنما هو مهمة ستقوم بها تشولى، المرأة السليمة والممتلئة بالحياة التى، ما إن أصابها المناخ المصطنع والمضر بالصحة بالعدوى، تحاول الانتحار، وحين تفشل فيما أقدمت عليه، تصبح على وعى بأن الهرب، عن طريق الموت أو الخداع الحنان، لا يحل شيئا. الحقيقة فقط، وفقط بقبولنا التام للواقع يمكن للانسان أن ينقذ نفسه. هذا هو نفس الاكتشاف الذى توصل إليه خوان أيضا، الذى يعمل جاهدا على أن يخلص أخاه من الأحقاد والكراهية ومن إحساسه بعقد النقص.

فى الأشجار تموت واقفة Los arbdes de pie نجد أنفسنا الفصل الأول داخل مؤسسة مهمتها أن تغرس بعض الطموح فى حياة البشر، ممارسة الأعمال الخيرية عن طريق الشعر، إدخال قليل من السعادة على أولئك الذين هم بحاجة إليها. فى الفصلين السابقين نرى مدير المؤسسة وموظفة حديثة بها، أنقذتها المؤسسة من الانتحار، يقومان بعملهما فى حالة محددة، يلزم عليهما تصنع ما ليس من شأنهما كى يجعلا عجوزاً تعيش سعيدة لبضعة أيام. الأمر الذى يحصلان عليه تماما بينما الواقع لم يصل بعد إلى مكان عملهما. حين يصل الواقع للوجود، الذى لا يخدع بغش وبكل ما فيه من فظاظة، نجد اللعبة الشعرية عن السعادة تعلن عجزها أمام ذلك الواقع. ويأتى الخلاص من داخل الواقع نفسه، بتحمل هذا الواقع. فى نهاية العمل لن يكون الشعر أو اللاواقع هما من ينقذ الواقع، وإنما الواقع هو الذى ينقذهما. وكذلك ففى كنف الخيال نفسه ينبت، بعد أن يفرض ضرورة وجوده ويعمل على تأخير وتراجع اللاواقع، واقع جديد يبطل الخيال.

كما نرى، فى هذا الصراع بين الواقع واللاواقع، بين الحقيقة والخيال، بين الوهم والحياة، فهذه وليست تلك هى التى تملك الكلمة الأخيرة. اللاواقع، والخيال والوهم يملكون المكانة وبريق الجمال، ولكن فى الواقع فقط يجد الإنسان المكان الأوحد لإمكانية معايشة الحقيقة. والآن حسنا، إذا ما كان الهرب من الواقع يعالج دراميا بغرض العودة مرة أخرى إليه، فليس أقل صحة أن العودة إليه تعنى ثراء للإنسان بفضل الخبرة التى عاشها فى اللاواقع. إنه من الواضح أن الكاتب يحاول أن يعطى معنى لكون الإنسانية جمعاء تكمن، بالتحديد، فى الالتزام بالبعد الواقعى واللاواقعى للوجود،

وليس فى تعارضهما أو تباعدهما. فالعيش فقط فى بعد اللاواقع يؤدى بالإنسان إلى الخروج من حيز الانسانية، والعيش فقط فى عالم الواقع يؤدى إلى أن تعيش الروح فى جو فقير للغاية. إن الالتزام المتناغم لكلا البعدين للوجود هو الذى يعطى الكمال لحياة البشر، هو الذى يصنع هذه الحيوات، فى صورة حقيقية وجميلة فى نفس الوقت.

ومن ناحية أخرى، كما أوضح كيسيل شواريتس Kessel Shwartz، فإن هؤلاء الأشخاص الذين يرفضون قبول الواقع، مثل دانيل فى الجنية المشحوطة La Sirena Varada، أو هانس Hans فى الانتحار ممنوع فى الربيع Prohibido suicidore en Primavera، لا يجدون السعادة، فهى لا توجد فقط إلا فى عالم الواقع. «إن الغاية الخاتمة التى يهدف إليها كاسونا- يؤكد مشيرا إلى الأشجار تموت واقفة - هى أن كلمتى الواقع والسعادة مترادفتان»(٦٤).

هل بالإمكان التأكيد على أن هذا المسرح يمثل الهروب؟ إذا ما عولنا على معناه الغائى، فلا، حيث إن الأعمال الثلاثة تعد دعوة لإعادة الاندماج فى الواقع. ومع هذا، فهناك شئ بين ثناياها يقربها من ذلك المسرح الذى يطلق عليه مسرح الهروب Teatro escapista، الأمر الذى يكمن فى الطريقة النوعية للصياغة الدرامية للمضمون والشخصيات، حيث إن المضمون والشخصيات هى، فى واقعها وجوهرها، حالات نفسية عاطفية تجسد وتشخص مضامين الواقع فى صورة جزئية قليلة. الواقع والخيال ليسا- إذا ما سمح لى بهذا التعبير- كميات كاملة، وإنما نسبية فقط، ولهذا فلا الواقع ولا الخيال، ولا الالتزام بين الاثنتين يمكن له أن يثير فينا الانضمام إليهما. ومن هنا يأتى هذا الانطباع عن عفوية اللعبة الدرامية وغيابها الضرورى.

٣ - علم التربية والمسرح Pedaggía y Teatro :

لقد أبرز خواكين دى إنترامباس أجواس Joaquin de Entrambasaguas(٦٥) الرجوع المطول «للروح التعليمى» وللعناصر التربوية فى أغلب الأعمال الدرامية لكاسونا Casona، والتى تظهر فى هذه الأعمال بطريقة محددة للغاية، للإعلام عن مجمل المضمون وعن مدلوله فى : ناتاتشا لنا Nuestra Natacha والكلمة الثالثة La Tercera Palabra .

يبدأ ناتاتشا لنا Nuestra Natacha كعمل لامع ثم ينتهى كعمل وردى ، ينتقد كاسونا الوسائل التربوية القائمة فى الإصلاحيات، فهى وسائل أقيمت على مبدأ السلطة الخيالية من الروح الإنسانية كما أنها تخلو إطلاقا من روح الحب وتفهم النزلاء، والذين ينظر إليهم، فى الواقع، على أنهم غير قابلين للاصلاح، كل هذا باسم أخلاقيات برجوازية متشددة وسلبية لا تعتقد فى قابلية الطبيعة الإنسانية للكمال ولا فى حرية الفرد والتى تخفى تسلطها الظالم وفراغها العقيم تحت مظاهر الخير المشترك. وفى الجانب المعاكس لهذه الطرق التربوية تقف أخرى، قائمة على الحب، والثقة واحترام الحرية، تبدأ فى تحقيقها ناتاتشا، البطلة، يساعدها فى ذلك زملاؤها الجامعيون مساعدة كريمة لا يرجون من ورائها نفعا. وحين تواجه طرق ناتاتشا، التى تظهر فى صورة الوسائل الوحيدة الفاعلة، بالرفض من قبل نقابة الإصلاحية باسم أخلاقيات غير إنسانية وتربية متحجرة وفظة، تقوم البطلة، بمساعدة زملائها، بالانتقال إلى مزرعة مهجورة تخص واحدا منهم، بصحبة النزلاء القدماء للإصلاحية، حتى تتابع عملها الرائع حول الإنقاذ. العمل عبارة عن أسطورة جميلة، غنية بالعواطف والشعر، بالقريحية وبروح الإدانة فى خدمة وسائل تربوية مثالية، يمكن تحقيقها بالصورة التي توجد عليها فى الحدث الدرامى.

رودريجيث ريتشارت Rodríguez Rechart يذكر نصا لكاسونا يستأهل أن نعيد ذكره هنا: «لقد كتبت عن ناتاتشا لنا Nuestra Natacha تفاهات كثيرة، جعلت علما هنا وهناك. إنها ليست راية!.... لقد كانت بكل بساطة عملا شابا، تمتلئ بالإيمان. ربما أن بها روحا إنجيلية بسيطة، وبراءة قليلة، ورومانتيكية زهيدة، ولكنها أمور أصيلة وحقيقية، حيث يوجد بها مسرح الطلبة، محل إقامتهم، ومشاكل المصاحبة للوسائل التربوية، تلك الأنواع من الاصلاحيات التى هى أشبه بالسجون...! وأخيرا! كل ذلك تم عمله بحماس غاية فى النبل، لا لعمل ديماجوجية أو البحث عن التصفيق، وإنما لنقوم بلمس أماكن المرض المتقرحة فى جسد التربية الاسبانية، والذى كان من البديهى تواجده فى مكانة تصل إليها أيادى كل البشر وما لمسه أحد»[٦٦]. فى الواقع، فكل ما يؤكده كاسونا عن أعماله يبدو صحيحا وموجودا بين ثناياها. وعقب ذلك يضيف ردود ريجيث ريتشارت: «من الممكن القول، إذن، عن العمل (مثلما فعل أنطونيو باليونانيا برات A. Valbueua Prat بأن غايته نبيلة وتتسم بمحبة الغير، ولكن الحكاية الرئيسية يعاب عليها السذاجة والابتذال، يمكن معارضته الإصلاح الاجتماعى الذى يمتدحه

هناك يأتى فى صورة ساذجة ورومانتيكية؛ هناك بعض التحفظات على إظهار تلاميذ الإصلاحية، على سبيل المثال، فى صورة أناس طيبين للغاية، كرماء للغاية وشرفاء، تطحنهم المعاناة، دون أن نرى قط جانبهم السيئ، والسلبى. كل هذا، بالطبع، من الممكن أن يكون محل نقاش، وما أراه بعيدا عن كل شك (وهو ما اعتبره أشد أهمية، فإن ما انتهيت من عرضه هو، فى النهاية، مسألة خارجة عن المجال الأدبى) هو أنه ما من حال تقوم فيه الأفكار بدور ثقل الموازنة فى العمل المسرحى؛ فالعمل لم يشعر قط بأنه قد أغرق بسببها وما فقد قط بعده المسرحى بصورة نوعية: ناتاتشا لنا Nuestra Natacha هى، قبل كل شئ، مسرح» وأيضا، ومع إجراء التغييرات الضرورية، فإن انتقام دون منيدو La Venganza de don Mendo هى قبل كل شئ مسرح، وأذكرها هنا على سبيل المثال. ولكن بنفس الطريقة التى نرى بها أنه- على الأقل بالنسبة لنا- من غير المناسب الفصل بين الأسلوب والمضمون، كما لو أن الأول بإمكانه أن يكون صالحا بدون الحاجة إلى الثانى، يبدو من غير المناسب الفصل بين البنية المسرحية والمضمون الدرامى. ولهذا، لا نعتبر، فى قليل أو كثير، خارجة عن الإطار الأدبى القضايا التى أشار إليها رودريجيث ريتشارت. فهذه المسائل، بالضبط، هى التى منعت كل جانب إيجابى- كل ما أشار إليه الكاتب والناقد- فى العمل من الوصول إلى فعاليته الكاملة. كل هذا موجود، بالطبع، فى العمل، ولكن بين ثناياها نجد أيضا الجانب الآخر الذى يحوله إلى عمل وردى. إن ناتاتشا لنا Nuestra Natacha هى عبارة عن أسطورة تعليمية تربوية نبيلة وجميلة، حملت إلى الساحة المسرحية فى عجب، ولكن مضمون العمل يحتوى على مثالية تحدد واقعه وحقيقته وتظهره جزئيا بل وتفقد مدلوله باعتباره عالما دراميا.

فى الكلمة الثالثة La tercera Palabra يقوم كاسونا بعمل معالجة درامية لأسطورة، أسطورة عريقة فى القدم فى تاريخ الأدب ولها تأصيل تراثى طويل فى الأدب الاسبانى، الذى يحمل بين طياته أركانا متناقضة وبينها نزاع دائم يطلق عليها الحضارة والطبيعة، ثنائى مقدم فى صورة تناقضية بطريقة رئيسة أو عرضية فى أعمال أخرى لكاتبنا(٦٧). البطلان هما بابلو Pablo، المتوحش، الرجل البدائى، ومارتا Marta، المدرسة. الجانب التربوى والحب يجتمعان ويدعم أحدهما الآخر، فيصلا فى النهاية إلى وضع حدود مبنية لتربية مزدوجة: تربية بابلو على يد معلمته وتربية هذه على يد ذاك، فيتحضر الأول وتحوز الثانية روح الطبيعة. ويعد الانتهاء من العملية

التربوية يقوم الكاتب بمواجهة شخصيته بالممثلين غير اللامعين للحضارة، يقدم لنا هؤلاء كأنماط مهزلة مسرحية قصيرة والشخصية الأخرى على أنها بطل ميلودرامى، يسخر منهم ويستهزأ ثم ينزع القناع عنهم على يد بابلو، الذى بكل حق، تبعا للنوعية الأخلاقية المنحطة أو البلاهة والتزييف التى يتمتع بها ممثلوا «الحضارة»، يقرر العودة إلى حالته الطبيعية. ينتهى العمل بالتزام بين أفضل ما حوته الطبيعة (بابلو) وبين أفضل ما حوته «الحضارة» (مارتا)، وهو الأمر الذى نجم عنه الابن القادم مستقبلا لهما، والذى تقول عنه مارتا: «إن ابنى سوف يكون العمل الأكبر لحياتى؛ بكل ما أحوزه من فضل وبكل ما تحوزه أنت من فضل . ولكن لا الحيــوان ولا الدمية ! رجل له كل أبعاد الرجل (...) رجل حقيقى... رجل كامل... رجل !

إن العناصر النقدية، على الرغم من أنها تخضع لبلورة تدعو للمثالية، لواقع محدد والموجودة بين ثنايا ناتاشا لنا Nuestra Natacha، قد اختفت فى الكلمة الثالثة La tercera palabra، فبقى فى المستوى الأول اللعبة المسرحية الماهرة للشخصيات والمواقف، بلحظات ممتازة من التهكم، من الحنان، من الفكاهة ومن الشعر، ولكن دون أن يذهب الجانب التربوى إلى ما هو أبعد من الدعوة المثالية للأصالة.

بالتأكيد فبإمكاننا أن نعثر فى هذا العمل كما فى كل مسرح كاسونا، عامة، وكما كتب بدرو لائين إنترالجو، «على تمجيد دائم للطيبة والخير، للحب بين الناس وحب الأشياء، وللشعر كأسلوب حياة يعلو على العامية والأنانية»(٦٨)، ولكن بنفس الطريقة التى تسير عليها الخطب والمواعظ الدينية التى يلقيها قسيس الكنيسة فنجد أنفسنا أمام دعوة لحب الآخر وكراهية الخطيئة، دون أن تتجاوز هذه الرسالة الأصيلة حدود العبارة المعهودة والمعروفة إلى مستوى الواقع الداخلى والمعاش، وتصبح لها القدرة على تحريك أو تعبئة الضمير، فى الكلمة الثالثة لا نجد الفكرة الشعرية العامة– الجميلة والنبيلة فى ذاتها– التى تتولد منها بنية المواقف والتى يكمن فيها مدلول العمل تعكس أى واقع جوهرى– فى معناه الاشتقاقى–، وإنما تعكس فقط جوانب جزئية للواقع. مثلما هو الحال بالنسبة للأعمال السابقة، فإن كاسونا يعمل على الإقلال من الواقع، والذى فى تواجده على المسرح ينبهنا على وجه الخصوص على غيبته، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى أن يصبح المعنى الغائى لكل من هذه الأعمال التى كتبها كاسونا محسوما دائما، وأخيرا، غير فاعل، وذلك لعدم الكفاية فى الصياغة الدرامية للواقع.

٤ – الشيطان مرتان El diablo, dos veces :

فى الملاحظة التمهيدية للبحث الذى قدمه عن الشيطان El Diablo لمدرسة الدراسات العليا للحصول على درجة الماجستير (العام الدراسى ١٩٢٥-١٩٢٦)، كتب كاسونا: «لا أهمية عندى لما ينطوى عليه عملى الشيطان من رمز للشر، ولا ما يوجد فيه من تمثيل لدور البطل المناوئ لخالقه» ما كان يهمه هو الشيطان كشخصية أدبية وما يقوم به من خطوب. وبصورة هذا الشيطان كشخصية أدبية، عولجت بروح فكاهية وتهكمية شعرية، نراه يظهر فى اثنين من أعمال الكاتب: الشيطان مرة أخرى Otra vez el diablo ومركب بلا صياد La barca sin Pescador. يصبح من غير المناسب وخارجا عن كل قياس أدبى، فى رأينا، أن نتخذ أمام الشيطان الذى أبدعه كاسونا موقفا متغيرا بدى فيه وفى الدراما التى يظهر فيها رمزا عالميا عميقا أو مشكلة روحية خطيرة، مثلما هو، على سبيل المثال، الحال عند سائنيث دى روبلس Sainz de Robles؛ الذى كتب عن الشيطان مرة أخرى ما يلى: «إن أصول هذه القصة المشتملة على موضوع الرعب ترجع إلى مشكلة ماسة وعالمية تفوق مشكلة فاوست(...): مشكلة كيف وأين يتسنى للإنسان أن يهزم شيطانه. مشكلة داخلية بكل صرامة، ولها صفة العجلة والعالمية تكمن فى أن حلها أمر مطلوب من كل بنى آدم على وجه الإطلاق الذين يرغبون فى النجاة بصورة كاملة ومجيدة»[٦٩]. وأيضا رودريجث ريتشارت، المعتدل دائما، يكتب عن الصراع القائم فى مركب بلا صياد La barca sin Pescador، التى يضعها فى حبل اتصال مع الشيطان مرة أخرى: «إنه صراع من نوع روحى، أخلاقى: فالشيطان (الشر، بمعنى آخر) يمكن أن نهزمه داخل ذاته»[٧٠]. ومع هذا، فمن الضرورى أن نشدد على أن من أدى إلى طريق مثل هذا التفسير إنما هو الكاتب نفسه، وأن هذا هو الذى يمثل الخلل الرئيسى فى هذين العملين، حيث نلحظ التركيب، الذى لايبنى على التناسق الجمالى الفلسفى، للمعالجة الذكية والتهكمية، والتى تنتمى إلى أصل فكرى وشعرى فى نفس الوقت، للشيطان ومدلوله الأخلاقى، للتربية الروحية، التى تدرج بالموضوع فى نهاية العملين. وكشخصية، فإن الشيطان الذى أبدعه كاسونا يعتبر مخلوقا مسرحيا يتمتع بخفة دم فائقة: إنسانى وديع، لوذعى، حاد، بقرنيه السوداوين. كائن شعرى مرح، غير أنه قادر على أن يفاجئنا بأى خطر، يجيد الحوار ويشتاق

للصحبة، أعزب غير تائب ، لايحب العزلة، يعي تماما الصورة المزيفة التي صوره بها الخيال الشعبي، الضحية الأنيقة لعدم التفهم العالمي والساخر الأخلاقي القادر على أن يعطي درسا طيبا في عملية الفكر، والإفادة الاخبارية، والأناقة الروحية للسذج والأنانيين من بني البشر. بينما يظل الشيطان قابعا في مناخ شعري تم خلقه بواسطة جرعات حكيمة من الخيال والواقع، قائمة على أساس من نظرة تهكمية وقلبية ذات أصول فكرية، يبلغ العمل مستوى جماليا عاليا داخل وضعه كلعبة درامية، ولكن عندما يُدخل الكاتب، في النهاية دائما، الدرس الأخلاقي أو الروحي بقصد أن يعطي قيمة رمزية للحدث الدرامي، يصبح هذا الحدث فجأة فقيرا، موضوعا في خدمة تعليم هو في متناول أي جيب. هكذا حدث في الشيطان مرة أخرى: بعد أن خلق مكانا دراميا امتلأ بالخيال، بالتهكم، والهجاء مع قصة الحب بين الأميرة والطالب، مليكها الأبله، معلمها المتحذلق، وقاطعي الطرق الهزليين، والانسانية الشيطان، تقدم لنا فجأة بعد أن أخرجت من هذا العالم الدرامي، في توازن مسرحي صعب وعجيب بين المهزلة الشعرية والحكاية الطفولية، كي يعلمنا هذا: هزيمة الشيطان تتحقق بأن يهزم المرء نفسه: «لقد قتلت الشيطان! – يقول الطالب El Estudiante– خنقته هنا داخلي». الأمر الذي به تصبح الإنسانية المسرحية الثرية للشيطان قاصرة، في النهاية، على غواية الجسد. هذا الكائن المسرحي اللذيذ ينزل، بفضل الحكمة الأخيرة، إلى الدرجة المبتذلة لشيطان مسكين في موعظة دينية.

أما مركب بلا صياد La barca sin pescador فإن بنيتها تقوم على حدثين دراميين واقعين في بيئتين مختلفتين. في الحدث الأول، ريكاردو خوردان، صاحب ثروة على حافة الانهيار التام، ينقذ من الإفلاس بتوقيعه معاهدة مع الشيطان تكمن في قتل أحد الرجال، ليس قتلا جسديا، وإنما قتلاً يتعلق بالإرادة والمشيئة، لرجل مجهول. وبمجرد أن يوقع على الاتفاق، يموت أحد الصيادين، بيتر أندرسون، في قرية واقعة على الساحل الاسكندنافي ويسمع صياح امرأة. أما في الحدث الثاني– في الفصلين الثاني والثالث–، حضر ريكاردو إلى مكان الجريمة، يتعرف على إستيلا Estela، أرملة بيتر، وعلى أمها ويبقى ليعيش في بيتها حتى يعود المركب القادم. هناك، حيث أصبح على اتصال بالطبيعة، تعلم كيف يحبها، مطلقا الحضارة التي أتى منها ، ويغرم بإستيلا.

تصل اللحظة الحرجة، لحظة الرحيل واعترافه بجريمته، الاعتراف الذى لن يكون عليه أن يصرح به، حيث إن أخا زوج إستيلا اعترف لحظة الوفاة بأنه هو الذى قام بقتله. وهى اللحظة التى يحضر فيها الشيطان لكى يوضح بأنه إذا ما كان ريكاردو لم يقترف جريمة القتل، فإنه كان ينوى اقترافها، وعليه، فهو مازال فى إطار المذنب. ومن جديد، تلحق الهزيمة بالشيطان: حيث يقوم ريكاردو خوردان الجديد بقتل ريكاردو خوردان، الرجل العجوز. وهكذا فقد أنقذه الحب مخلصا إياه من الشيطان.

مثلما هو الحال فى الكلمة الثالثة **La tercera Palabra**، فإن العالم «المتحضر»، المقترح أكثر منه مقدما فى الحقيقة، يصبح محل الدعوى ويحكم عليه أمام العالم الأكثر جمالا، الأكثر إنسانية والأكثر أصالة، عالم «الطبيعة» على الرغم من وجود حالة من الشبهة المحيطة بعمقه وكثافته الواقعيتين بسبب عرضه فى صورة مثالية قوية. إنه الشيطان الذى سيتحول إلى مدع عام لهذا العالم المتحضر، وذلك فى صورة تهكمية، مبتلى بغياب أصيل للخيال اللازم للاحساس بألم الآخرين، المنظم فى صورة مجتمع واسع من «الجرائم المجهولة الفاعل، من المسئولية المحددة». فى هذا العالم يظهر الشيطان، فى أبهى حلة ويحمل فى يده حقيبة رجل الأعمال، ويعرف نفسه بنفسه على أنه من كبار دعاة الأخلاق، المتخصص فى مسائل الروح. وفى النهاية نرى الهزيمة من نصيب الشيطان مثلما يحدث معه تراثيا فى المسرح الكاثوليكى التقليدى الاسبانى. ويكفى أن يعمل الحب الحقيقى على إظهار الشيطان فى الفرد وذلك حتى ينقذ هذا الأخير. وريكاردو بإمكانه أن يظل هادئا وسعيدا فى الركن الذى اختاره من الطبيعة.

لا نفهم كيف استطاع بيريث مينيك **Perez Minik** أن يكتب ما يلى: «لم يكن أليخاندرو كاسونا قط شديد القسوة مع الواقع الاجتماعي المحيط به مثلما فى هذا العمل. هذا الاغتيال الشكلى (إغتيال بيسى أندرسون) يعمل على أن يتولد فى ريكاردو خوردان وعى بالتضامن الإنسانى، الذى ينبع من تلك العزلة التى فرضها على نفسه حين اقترف الجريمة ومن حاجته الآنية لأن يدفع ثمن ذنبه»(٧١). والآن حسنا، هل يكون دفع ثمن ما اقترفه من إثم هو أن يقتل من داخله ذلك الرجل العجوز؟ وماذا عن ضحايا ذلك الرجل القديم؟ أليسوا هناك فى عالم الوجود؟ هل من الممكن أن يكون الحل المقترح لما أبان عنه فى الفصل الأول- استغلال الرجل- هو التحول الأخلاقى البسيط؟ أكل شئ قد بلغ منتهاه، أنقذ وأصبح مفتديا بالنسبة لريكاردو خوردان ويمكن لهذا أن

يبقى معافا وسعيدا، بالإضافة، إلى بقائه «هناك فى القمة العالية، بعيدا عن مجتمعه وعن أصدقائه المنسيين، كما لو كان رجلا منفيا، يسعد بعمل الخير لجيرانه، ويحب إستيلا، والتنزه بين نبات الورد فى ربيع قصير» مثلما يستنبط فى النهاية بيريث مينيك؟ بالطبع لا. ومع هذا، فيبدو أن هذه هى إجابة كاسونا. وهو الأمر الذى يخرج العمل من الإطار الأخلاقى، وهنا نعم، يصبح العمل وقد نحى منحى الهرب فى الصياغة الدرامية وفى معناه الغائى. قام المترجم بإخفاء البعد الاجتماعى للصراع القائم فى الفصل الأول، هاربا عبر المماس لأخلاقيات فردية، التى هى، فى الجوهر، نفى الوعى بالتضامن الإنسانى والمسئولية الإجتماعية. وما من أحد فى العمل سأل السؤال الأساسى، السؤال الأوحد الضرورى، ذلك السؤال الذى، على سبيل المثال، نراه جليا فى نهاية الحفلة الموسيقية للقديس أوبيديو El Concierto de san ovidio للكاتب بويرو باينجو Buero Vallejo: «من الذى يتحمل عاقبة هذا القتل؟ من الذى يفتديه؟ أما فى مركب بلا صياد فلا أحد يتحمل عاقبة أى شئ، لا أحد يفتدى أى شئ. يكفى مجرد حرق ورقة العقد، فتحترق فيه الجريمة والإثم، والجلوس على الركبتين لإشعال نار عظيمة فى المدخنة. الشيطان، فى الواقع، لم يكن سوى الشيطان الرومانتيكى المسكين، الساهر وحده، العنصر الأساسى للمدرسة الليبرالية القديمة، الذى بدأ يمارس لعبة إخراج الزهور من بين خبايا القبعة(٧٢).

من الممكن أن يعترض علينا- وأنا أول من يفعل هذا- بأن الموضوع المحدد للعمل هو عبارة عن الخلاص الأخلاقى للفرد وذلك بفضل الحب الإنسانى الخالص من قبل الرجل والمرأة، وأن ما أثرناه من نقد إنما هو غير ملائم فى مجمله، حيث نرانا نطلب من شجر الدروار أن يعطينا ثمرة الكمثرى، فأصبحنا بهذا نخون المضمون الأساسى للعمل. اعتراض مقبول من طرفنا، فى جزء منه، ولكن ليس دون أن نلح على أن البعد الاجتماعى لما هو مصاغ فى الفصل الأول- المسئولية والذنب الاجتماعى وليس فقط الفردى للبطل- قد تمت الاشارة إليه فى الفصلين الآخرين ولكن، بالاضافة إلى ذلك، فإن هذا العمل يقدم لنا مشكلة نقدية خطيرة، لا نملك إلا أن نذكرها هنا: قضية ذات مهمة اجتماعية ضرورية- شئنا ذلك أم أبينا- للأدب المعاصر، الأمر الذى لا يعنى القول، بالطبع، بأن موضوعاته لابد لها أن تكون إجتماعية، فهذا يعنى بترا جازما لحرية الإبداع وللواقع الإنسانى نفسه. إن قضيتنا هى: هل من الممكن الكتابة عن الواقع، فى أى من أبعاده المتعددة أو جوانبه أو مستوياته - خيال أو ظلم، حلم أو

يقظة، الروح أو المادة- دون أن يكون الواقع فى مجمله محل تهديد؟ وفى النهاية: ما هو الموقف النقدى الذى لابد من اتخاذه أمام عمل يقترح خلاص الفرد فى العالم، بعد أن يطرح جانبا مسئوليته أمام هذا العالم وسعادته بعدم تحمله لأى شئ؟

٥ - حلم وسر وواقع Sueno, misterio y realidad :

أفرز قلم الكاتب عملين تربط بينهما علاقة وثيقة وذلك بسبب تركيز كل منهما على موضوع الأحلام هما: المفتاح فى العليّة La llave en el desvan وصيحات سبع فى البحر Siete gritos en el mar ، وكلاهما يرتبط ببقية مسرح كاسونا عبر رابطة العناصر الرمزية للخيال والواقع وروحانيته المهتمة.

وأما بالنسبة للمفتاح فى العليّة La llaave en el desvan، الذي يجعل شعارا له تلك العبارة المنسوبة إلى فرويد(٧٣) («الحلم هو بداية اليقظة»)، فيتخذ شكل البحث الدرامى للحلم، والذى قد استنفذ معناه باتباع اتجاهين مختلفين وفى نفس الوقت متكاملين: اتجاه يغوص فى الماضى لكى يضيئ الحاضر وآخر يحاول من خلال الحاضر التكهن بالمستقبل. كلا الطريقين للوصول إلى معنى حلم البطل- ككشف للماضى واستشعار للمستقبل- يرتبطان من الناحية المسرحية بالاستاذية التقنية التى تميز كاسونا، بعد اكتشاف تدريجى الدراما التى حدثت فى طفولة البطل - اغتيال الأم الخائنة على يد الأب، الذى ينتحر بعدها- والدراما فى الوقت الحاضر- زوجته التى تخدعه مع صديقه ومساعده الحميم- كلا الدراميتين يتم التعبير عنهما باللغة الرمزية الغامضة الخاصة بالحلم، الذى يتحقق فى نهاية العمل: ماريو، البطل، يقتل زوجته فى الحقيقة. يبدو لنا العمل عملاً بوليسيا» ممتازا، بجرعات ماهرة من «الايقاف»(٧٤)، حيث نجد عملية تعبير الرؤيا، سيرا على الطريقة التعبيرية لفرويد ويونج، تقوم بنفس المهمة الدرامية التى يقوم بها الكشف عن السر وحل اللغز فى العمل البوليسى. فى عمل كاسونا هذا نجد أن اكتشاف الحقيقة المختبئة فى الحلم يأتى مواكبا لاقتراف الاغتيال المتنبأ به سلفا فيه.

فى صيحات سبع فى البحر Siete gritos en el mar، على العكس، لا يعد الحلم وتعبيره مكونا للموضوع ولا يقومان بمهمة المحرك للحدث، ولكن الحلم له قيمة آلية مهمتها السماح بالوصول إلى مناطق خفية فى الواقع. وفى نفس الوقت الذى كان

الكاتب يؤلف عمله، كتب يقول: «يبدو لى هذا العمل هو أكثر الأعمال التى كتبتها طموحا وعمقا على الاطلاق»(٧٥). يجرى حدث هذه «الكوميديا المستحيلة» فى إحدى عابرات المحيط على مدى ليلة واحدة. ثمانية أشخاص ينتمون إلى طبقة مترفة يوضعون أمام موقف حرج ومحدد: الموت. القبطان، الذى وجه إليهم الدعوة على العشاء ليلة عيد الميلاد، يبلغهم بأنها سوف تكون أخر لياليهم: لقد نشبت الحرب وقد أسندت إلى هذه السفينة عابرة المحيط مهمة جذب انتباه الغواصات المعادية حتى يتمكن ركب حليف من مواصلة سيره فى حرية. وهنا نجد العمل، حتى قبل نهايته بلحظة، يركز على دراسة سبع من الشخصيات الثمانى، الذين وجدوا أنفسهم، فجأة، أمام الموت، وردود أفعالهم المختلفة أمامه: «بعضهم يتحلى بالشجاعة، والبعض الآخر يتصف بالعجز الاستسلامى، البعض الآخر يتحلى بالجبن، وآخرون بالأنفة المصطنعة، البعض فى مرحلة التطهير بالندم على ما فات والألم»(٧٦). وانطلاقا من العرض المصطلح عليه، المقبول عالميا، الذى يفضى بأن كل إنسان فى حاجة إلى قول الحقيقة قبل أن يموت، نرى الأشخاص السبعة يعترفون فى صوت عالٍ، كاشفين عن مكنون ضمائرهم وقد جعلوا دراماتهم الخاصة تطفو على السطح، شقاءهم، فشلهم، رغباتهم التى قمعت وآثامهم. هذه الاعترافات المتداخلة، التى تشغل الجزء الأكبر من الحدث، ذات الواقعية النفسية الواضحة، تأتى مرتبطة بمستوى رمزى، يتمثل، أساسا، فى القبطان، ذى الشخصية الغامضة، التى تتضح فى علاقته بمدعويه: يبدو أنه يعرف عنهم أكثر مما هم فى الظاهر، يواعدهم على العشاء كقاض أعلى للمتهمين، يطلق عليهم «المذنبون السبعة الكبار»... هذه وتلميحات أخرى تجرى على لسان المدعوين إلى حفل العشاء- الدعوى، وخاصة على لسان سانتيانا Santillana، المدعو الثامن الذى يتواجد هناك بصفته شاهد براءة، تحدد التفسير الرمزى الذى فسر به بعض النقاد العمل فى مجمله. هكذا كتب رودريجيث ريتشارت حول المدلول الرمزى: «هذه الرمزية تتكشف لنا بصفة تدريجية على لسان الأبطال أنفسهم، ومن خلالهم هم نعرف أن المراد بالسفينة هنا هو العالم(٧٧)، كل من يشغلها يمثل الانسانية جمعاء والركاب المترفون («الأرستقراطية السوداء») يمثلون الانسانية المخطئة أو، إذا أردنا، يمثلون الخطايا السبع الرئيسة»(٧٨). وكذلك فهناك ناقد برتغالى يذكره رودريجيث ريتشارت، كتب: «هذه السفينة بمالها من حياة خاصة قصيرة، ألا تكون هى بمثابة عالمنا المحاط فى صورة مأساوية بالضيق والقلق والخوف من الحرب؟ القلق الذى ينتاب ركابها أمام الخطر

الآني، أليس يمثل أيضا القلق الذى يعانى منه زماننا؟ تلك المجموعة التى تم حشدها فى هذه السفينة «المحملة بالخطايا»، أليست صورة تخيلية لمجتمع من نوع عالمى؟(٧٩).

هذه الرمزية لا تنبع، مع هذا، من الحدث نفسه، وإنما من التلميحات والتعليقات التى تحاول لفت وأسر انتباهنا تجاه المدلول الرمزى الممكن لما يقدم، كما لو كان المؤلف يخشى أن نعجز عن استنباطها دون واسطة ما. إذن، فالأمر يتعلق هنا برمزية «موجهة» لا تتحد فى الجوهر مع الدراما نفسها. إن «المخطئين السبعة الكبار» يظهرون- وهذا ما يفعلون بأفضل تقنيات المسرح النفسى- خطاياهم الخاصة، تجعل من الصعب أن نفكر فيهم باعتبارهم ممثلين رمزيين للإنسانية المذنبة.

إن الموقف الذى يخلقه المؤلف فى البداية - اقتراب الموت - والمتطور على مدى العمل يقطع فجأة قبل النهاية: كل ذلك كان حلما رآه سانتيانا، الصحفى. يتوافق استيقاظه من غفوته مع الوصول الحقيقى للمدعوين- نفس المدعوين الذين رآهم فى الحلم- إلى حفل العشاء الذى يقدمه القبطان، الذى لم يعد سرا بعد. ولكن عالم الحلم قد كشف لنا عن الحقيقة الخفية لكل واحد من المدعوين، مثلما يتضح ذلك من الردود التى يقوم بها هؤلاء على الأسئلة التى يوجهها إليهم سانتيانا. بفضل الحلم، الذى يؤثر هكذا سراً فى الحقيقة الواقعة، يتم إنقاذ أحد الشخصيات، خوليا Julia، التى أبانت عن رغبتها فى الحلم، فى الانتحار، فى عالم الواقع على يد نفس القوة التى أنقذتها حينئذ: قوة الحب. وهكذا ينتهى العمل بإشارة من الحب والأمل: ففى الدرجة الثالثة، التى يسافر فيها المهاجرون الإيطاليون، ولد طفل، يغنون له أغنية عيد الميلاد. وعنه تقول سانتيانا: «طفل مسكين يولد ليلة عيد الميلاد، أليس يعنى ذلك مرة أخرى الأمل فى السلام والخلاص؟»

إن الدرس المستفاد من العمل يعبر عنه أيضا نفس الشخصية فى هذه الكلمات التى تسبق مباشرة تلك التى قد ذكرتها لتوى: «...اليوم تعلمت أمرين هامين: أن كل ليلة هى موت صغير،... وفى اللحظة الأخيرة نجد أن كل الذين بكوا أخطاءهم ينقذون فى النهاية».

فى رسالة كتبها كاسونا لتشارلز ليتون Charles Leighton قال عن الحلمين: «... عند قراءة الكثير عن الأحلام (فرويد، أدلر، يونج، الخ...) لكتابة المفتاح فى العليّة La llave en el desvan (العمل السابق مباشرة على صيحات سبع Siete gritos)

أكتشفت شيئا بسيطا جدا بدى لى دائما سرا غامضا: إن عملية أن نحلم بحكاية غرق وحين نستيقظ نجد صنبور الحمام مفتوحا؛ أو أن أحدا يخنقنا، وحين نفيق من غفوتنا نجد الوسادة قد لفت عنقنا. نحن نعتقد أن هناك توافقا بين «نهاية حكاية طويلة والواقع الآنى». الشرح، بالطبع، هو الجانب المعاكس: فالوسادة هى التى تجعلنا نحلم بكل تلك الحكاية التى تقودنا إلى الاغتيال الذى يخنقنا؛ لأن الحلم بطوله لا يستغرق إلا جزءًا من الألف من الثانية. والمائدة التى تجانب سانتيانا تسقط على الأرض؛ وارتطامها بالأرض يحدث فرقعة، وهنا يدخل سانتيانا فى دائرة كهربائية كل همومه (السلام والحرب، سر نينا Nina، إيحاء خوليا- الذى ينبؤه الحلم بأنه قد أغرم بها، إلخ، إلخ). وحين يقترب ستيوارد ليرفع المائدة ويوقظ سانتيانا، كانت الكوميديا قد نفدت»[٨٠].

٦ - عملان رئيسان للمسرح الشعرى :

يؤكد النقاد على أن سيدة الفجر La dama del alba هى أفضل ما كتب كاسونا من أعمال، وكذلك فقد اعترف الكاتب نفسه بأنه كان عمله المفضل[٨١]. إنه فى الأساس عبارة عن دراما شعرية لها مدلول وجمال يكمنان فى التكثيف الشعرى للشخصيات وعالمها، للغة والمواقف. وكل واحد من العناصر المكونة للدراما- الحدث، الشخوص، الفكر، اللغة، بالإضافة إلى ما يطلق عليه النقد الأنجلوسكسونى «المتخيل» يقوم بوظيفة شعرية أساسا. وفى هذه المرة، يخلق كاسونا هكذا عالما شعريا لا يمكن لأى تدخل خارج عن ما هو شعرى خالص أن يحدث قطعا ما لهذا العالم المخلوق فى هذا العمل لا يوجد- ومن هنا يأتى تماسكه الداخلى وامتيازه- أى نوع من الدروس التربوية لا الروحية ولا الأخلاقية. إن كل رموز العمل، والأول الذى يشغل مركز العمل- رمز المرأة الغريبة- لها تكافؤها الشعرى وفى هذا يكمن معناه وفاعليته الدرامية.

يقع الحدث فى أستورياس Asturias المكان الذى ولد فيه الكاتب، الذى يهدى له هذا العمل من ذلك المكان النائى والغياب: «إلى أستورياس أرضى: إلى مناظرها الطبيعية، إلى أهلها، إلى روحها.» هذا المكان الطبيعى، اللاوقتى («بلا زمن، يشير كاسونا»)، له منذ الانطلاقة الأولى للحدث نفسه قيمة شعرية تجمع الشخصيات، وأحداثهم وحديثهم. والموت يأتى ليحتل المكان الأوسط فى «اللوحة»، كما يأتى ظهوره فى شكل امرأة غريبة منسجما مع المكان الشعرى الذى سيكون محل نشاطه.

وما تمكن أحد من معرفة حقيقته إلا الجد، الشخص الموهوب بتلك الحكمة التي تميز المسنين من بين البشر في الأساطير والحكايات الشعبية، وما أعلم بذلك السر أحدا من بقية الشخصيات. الموضوع الرئيسي للعمل هو التدخل المفيد للموت في دراما إنسانية، يتم حلها عبر أداء مهمة العدل الشعري. الحكاية- شديدة البساطة- تتكشف لنا بطريقة تدريجية: أنخيلا، زوجة مارتين دي نارثيس، التي يعتقد الجميع، باستثناء الزوج، قد غرقت وتوارت في مياه النهر، والتي تقيم والدتها صلوات خصصتها لروحها في ذكراها، تعود للمنزل الذي رحلت عنه منذ سنوات برفقة رجل آخر، دون أن يعلن مارتين عن الخيانة الزوجية، ليس فقط حتى يجنب نفسه العار، وإنما كتكريم غرام لزوجته، التي حفظت صورتها في أذهان الآخرين على أنها ضحية خالصة وبريئة، بهذا الصمت الذي التزمه الزوج. تعود، بحثا عن الغفران، وهي تجهل أن الجميع يعتقدون وفاتها، لكي تشغل مكانا لم يعد ينتمي إليها، حيث إن الفتاة الأخرى، أديلا Adela، التي أنقذها مارتين من الموت غرقا في مياه النهر، قد احتلت مكانها في حب الزوج، والأم والأبناء. أديلا، التي جلبت الفرحة والأمل في السعادة إلى البيت الذي تركت فيه أنخيلا الحزن. إن عودتها ستجعل من السعادة أمرا مستحيلا، وسوف تدمر الصورة التي مازالت تحتفظ بها عنها ذاكرة الناس: الواقع القذر والقبيح يأتي بعودته ليقيم في مكان الخرافة والأسطورة. يأتي الموت بالحل: أنخيلا، مضحية بنفسها، تحيل الأسطورة إلى حقيقة، يظهر جسدها في النهر ولما يمس، فتنقذ أسطورة أنخيلا، التي تظل دوما صورة الطهر والجمال. موتها، الحقيقي في هذه المرة والإختياري يقيم السعادة في البيت. والعدل الشعري الذي يتبناه الموت يحمل في طياته القدرة على خلاص وافتداء الواقع عن طريق تحوله إلى أسطورة .

أرى أنه سيكون بمثابة الوقوع في خطأ التفسير محاولة الإشارة، مثلما فعل بعض النقاد، إلى مدلول عالمي أو فلسفي، خارج مهمته الشعرية، لبعض الجوانب التي تكمن في إضفاء الحالة الإنسانية على الموت. هذا الموت، أكرر، يبدو لي شخصية شعرية فقط. عندما يغزوه الأطفال، في مشهد رائع من الفصل الأول، ينسى مهمته، أو عندما في مشهد جميل من الفصل الثاني يعترف بعاطفة مثيرة للشجن للجد بما يجده في نفسه من ميل نسائي حميم، إنه الرغبة في الحب («أتفهم الآن مرارة قدري؟ أن أحضر كل الآلام دون أن يكون بمقدوري أن أبكي... أن أملك بين جوانحي كل أحاسيس المرأة دون أن يكون بإمكاني استعمال أي منها... أو أن يحكم عليّ بأن أقتل

دائما، دائما، دون أن يكون فى استطاعتى أن أموت!») كلا المشهدين لا وظيفة لهما ولا مدلول سوى الخروج برسم صورة شخصية عميقة من الناحيتين الشعرية والدرامية للشخصية. إن محاولة تفسير كلا المشهدين والشخصية نفسها كتعبير عن التناقض المأساوى الداخلى أو الوضع المأساوى لشخصية الموت، يعنى كسر البنية الشعرية للعالم الدرامى الذى أبدعه كاسونا ويؤدى، دون إرادة، إلى ضرورة الإشارة إلى عيب خطير لا يوجد، فى الحقيقة، بين ثنايا العمل: التزويد الميلودرامى للشخصية بالأحاسيس وكسر وحدة هذه الشخصية نفسها. ما هى الدلالة الصحيحة، خارج مجال الشعر، التى يمكن أن تنطوى عليها فكرة الموت الذى يأسف لعدم استطاعته الوفاء بأكثر المتطلبات الحميمة لطبيعته الأنثوية ؟ هل هناك احتمال بأن تكون «طبيعته الأنثوية» أمر يفوق الفكرة الشعرية؟ إن التخلى عن الوضع الجوهرى الشعرى للشخصية للبحث عن حواس هامة تخرج عن إطار مستوى الشعر الدرامى، هو بمثابة الحكم على الإبداع الذى خلفه كاسونا باللامعقولية.

وفى هذه الحالة الدرامية الشعرية التى تسود سيدة الفجر La dama del alba يشترك عمل آخر أخرجه قلم أليخاندرو كاسونا، العمل قبل الأخير الذى يحمل عنوان بيت ذو شرفات سبع La Casa de Los Siete balcones تجرى أحداثه، مثلما فى العمل الأول، على أرض أستورياس التى ولد فيها الكاتب، أستورياس التى رسم معالمها الرئيسة وحولها إلى مكان شعرى. مكان شعرى أضحى فى هذه المرة من إبداع الشخصية الرئيسة داخل العمل: إنها خينوبيبا Genoveva، أحد الشخصيات النسائية الأغنى من ناحية الجمال الدرامى، والتى خلقها كاسونا، خينوبيبا أو الطيبة، خينوبيبا أو جمال الأخلاق ، خينوبيبا أو الحقيقة الشعرية، خينوبيبا أو الطموح الخالص. يدور العمل بأكمله حول العلاقة المزدوجة لخينوبيبا بالعالم الدنئ والقذر لواقع تحدده عواطف الطمع والجشع، عواطف التطلع إلى السلطة، إلى الشبق، إلى الخداع والأنانية الإنسانية المجسدة جميعها فى أمندا Amanda الخادمة القديمة التى كانت تشارك السيد رامون فراشه، رامون سيدها، والذى تفرض عليه سيطرتها، عالم تهرب منه خينوبيبا رافضة إياه، كما تنفى، وتمحوه من ضميرها ووعيها، كل ما هو دنئ وقبيح وقذر، وبهذا تحافظ على عالمها الداخلى فى طهارته الأصيلة وغير ممسوس، ذلك العالم الذى يحكمه إيمانها الشعرى بواقعية الحب التى تجعلها قادرة على الاتصال بالعالم السيريالى، الذى لا يقل فى واقعيته عن العالم الآخر، ولكن بسمة أخرى مختلفة، يتمثل فى أوريل Uriel، حفيدها، ابن رامون، الفتى الأصم، والذى لا يتصل بأحد ممن حوله

سوى خينوبيبا. أوريل، الباب المفتوح للأسرار، الحال الذى يتمثل فى حوار هذا مع الأصوات من أهله: الأم، والجد والأخت. إن خينوبيبا هى الشخصية- المعبر التى تصل بين العالمين. توصف بأنها مجنونة من قبل أولئك الذين يتحركون فى عالم المصالح والحسابات، جنونها هذا هو الطريقة الوحيدة العاقلة القادرة على دفع المخلوق البشرى إلى ما وراء هذا العالم الذى يقفل أبوابه أمام التغيير. كاسونا، بعد أن أبان لنا، دون اللجوء إلى أى نوع من التربية الأخلاقية أو الروحية، الواقع العميق- وجوده وحقيقته- لهذا العالم الروحانى الآخر، ينهى عمله بملاحظة عميقة من التهكم المأساوى: خينوبيبا، التى كانت هدفا للنهب والسخرية من قبل أرماندا ورامون، رغم انتصارها عليهما، معتقدة بأنها ذاهبة إلى مملكة الحب، التى لم تشك لحظة فى وجودها وأنقذت نفسها من أجلها، تذهب فى طريقها لتكون نزيلة إحدى المصحات العقلية.

لقد استطاع كاسونا أن يحيل إلى واقع حقيقى، وبطريقة كاملة هذه المرة، بكمال درامى شعرى، تلك الكلمات التى قالها وذكرناها فى نهاية المقدمة. ولهذا فلا نشك فى اعتبار هذا العمل ليس فقط «كواحد من أعماله الأكثر أهمية وتمثيلا» لإنتاجه الدرامى، كما أكد رودريجيث ريتشارت فى رأى صائب(٦٢)، ولكن باعتباره الممثل الرئيسى الأدق لفن الكتابة الدرامية عند كاسونا، الأقرب هنا بما للغته من جمال، بما فيه من تجل للإنسانية، بما لرسالته من مدلول يشير إلى أفضل ما أخرجه الكاتب جيراودو، وحينما يعول كاسونا على مفهومه الشعرى للمسرح، دون أن يعقد اتفاقا ما مع المسرح الطبيعى، الذى ولد مسرحه ليكون معارضا له، يخلق أعمالا درامية إقليمية وقيمة مثل سيدة الفجر La dama del alba وبيت ذو شرفات سبع La Casa de Los siete balcones. وعندما، على النقيض من ذلك، على الرغم من الشكل المناهض للطبيعة لمعظم أعماله، لا يقطع الصلة تماما بمضامين الدراما الطبيعية، وذلك بإدخال نظرية تربوية أخلاقية أو روحية، يصبح مسرحه التزاما غير مرض بين الواقع والشعر، على وجه التحديد بسبب نسبية كلا العنصرين، كما أوعزنا بذلك فى صفحات سابقة.

٧ - العمل الأخير La ultima Pieza :

ما هو المعنى الذى ينطوى عليه الفارس ذو المهاميز الذهبية وما هى علاقته بإسبانيا التى رآها. إسبانيا عقب عودته، بعد خمس وعشرين سنة من الغياب؟ منذ عام ١٩٦٢ وحتى ١٩٦٥ ظل كاسونا يشاهد جزءاً كبيرا من أعماله التى كتبت فى المنفى

يعرض على مسارح مدريد وتحول هكذا إلى الكاتب المسرحى الذى حظى بتمثيل أكبر لأعماله- باستثناء ألفونصو باصو، بالطبع- والأكثر استقبالا حارا من قبل الجماهير، رغم أنه، كما أشرنا من قبل، لم يحظ بموافقة «الاتجاهات النقدية الشابة»، وما كان ذلك راجعًا لأسباب سياسية أو لأحقاد، كما يبدو ذلك من سؤال خوان كاستيانو ورد كاسونا عليه، سؤال وإجابة يتسمان بطابع تقليدى فى رأينا(٨٣). كان الأمر بمثابة وجهات نظر متقابلة حول وظيفة المسرح، وبالتحديد حول وظيفته فى المجتمع الاسبانى المعاصر. ليس بإمكاننا أن ندخل هنا فى المناقشة، كما هو منطقى. ولكن ها هو ما كتبه خوان كاستيانو حول الفارس ذى المهاميز الذهبية El Caballero de Las espue-las de oro: «عندما عاد كاسونا إلى إسبانيا بذل مجهودا متواضعا حتى يتمكن من الاقتراب من أحاسيس زملائه الإسبان، ولكن هذا المجهود لم يكن محل تقدير من جانب النقاد. فما رغب النقد فى أن يرى فى شخصية كيبيدو (الشخصية الرئيسية فى عمله الأخير، الفارس ذو المهاميز الذهبية) التمرد على الحل الوسط الذى وجدوه فى بيلاثكث عند الكاتب بويرو بابيخو»(٨٤). دون أن ندخل الآن فى قضية الوجود والدلالة لهذا التمرد داخل العمل، من الممكن أن يكون هاما أن نأخذ فى الاعتبار هذا الموقف النقدى الممكن فى مواجهة الحل الوسط وهذا الاقتراب «من أحاسيس زملائه الإسبان»، الذى من الممكن، كما يرى كاستيانو، أن يكون، بقصد، موجها إلى قاعدة الإبداع الأخير لكاسونا.

إن العمل، الذى تحدد «كلوحة درامية» يحمل الشعار التالى: «إن تمثال الأب يعد بمثابة وثنية باطلة إذا ما تذكرنا فقط ما فعله الميت دون أن نعلن عما يجب أن يفعله الحى. كيبيدو: ماركو بروتو.» أعتقد أنه من الواضح جدا العلاقة بين هذا الشعار وبين الدراما: اللوحة الدرامية لكيبيدو Quevedo لم تكتب فقط لإحياء الماضى، وإنما ليصبح هذا الماضى مثلا ونموذجا فى الوقت الحاضر. ويأتى الاهتمام الأول من جانب الكاتب مقصورا، بالطبع، على تصوير النموذج المختار بكل احتمالية، مستخدما فى هذا نظاما كليا متناسقا من المعلومات، ملامح نفسية، تاريخية وشخصية لكيبيدو وظرفه الذى وجد فيه، مستخدما بنية درامية- لا تاريخية- القصص العرضية، الأملوحة، عبارات ونصوص عديدة لكيبيدو مركبة فى صورة جيدة- دون ما انشغال مفرط بالناحية التأريخية- فى المناظر الثمانية التى يتكون منها العمل. والنتيجة هى، فى المقام الأول، صورة هامة عولجت مسرحيا للفارس العظيم دون فرانشيسكو دى كيبيدو Francisco de quevedo،

فى قيامه بدوره نلحظ فى دهشة، فى الحقيقة، قريحته المرة والساخرة، وقارهيئته العظيم، اشمئزازه من الجبن، من البلاهة، من الإرتشاء، حبه الجارف للعدل، كراهيته للخسة والدسيسة التى تنطوى على النفاق، حبه العميق لأسبانيا نظيفة وذات كرامة، وعيه الشديد بالشرور التى تنخر فى كيانها، كرامته الموجوعة، عزلته كرجل لوذعى ونقى، حبه الحزين للشعب البدين، والذليل، والذى يتجسد دراميا فى شخصية موسكاتيلا Moscatela، وحبه المأمول للشعب البرئ والخلاق، المتجسد فى شخصية مانشيكا Sanchica، الفتاة التى ربما رافقته فى الشدة الانتقالية حين تعرض كيبيدو للسلب والسرقة. ولكن الوقت الحاسم «لهذه اللوحة الدرامية»، فى علاقته بالحاضر، بحاضر لا يمثل اللحظة الحالية فقط، وإنما هو عبارة عن حاضر تاريخى، إنه حاضر ذلك المنظر السادس الذى يبدو فيه كيبيدو، أمام حتمية الاختيار بين خلاصه الشخصى وسعادته، متعاهدا مع النظام القائم (الكونت دون دى أوليباريس Olivares)، واحتجازه فى البرد (دافع البرد باعتباره أقسى العقوبات بالنسبة لكيبيدو والذى كرره فى العديد من الأوقات) والوحدة– المتماهيان فى النهاية– فى صومعة داخل القديس ماركوس دى ليون، كيبيدو، الذى اعترف من قبل: «لقد أتيت إلى هذا العالم كى أشارك فيه، لا لكى أمضى عمرى جالسا، متطلعا»[٨٥]، يختار البرد والعزلة، وما دخل فى معاهدة مع السياسة التى كافح ضدها كيبيدو، الذى أعلن ولاءه لنفسه وواقعه، لا يعرض للبيع. فى رأينا أن تمرده ليس شيئا كبيرا، ولكن ما يستحق الذكر هو نزاهته ونفيه للدخول فى تحالف مع السلطة القائمة الأمر الذى يطرحه كاسونا عن طريق «لوحته الدرامية»، معلنا بهذا «الواجب الذى يصبح على الحى أن يؤديه»، أى، المتفرج.

بودنا أن ننهى هذه الصفحات التى خصصناها لكاسونا ببضع كلمات قالها الكاتب: «أنا أعيش فى المسرح وحين وصلت إلى أمريكا وجدتنى أواجه مشكلة. هل من الممكن أن أطرح فى مجتمع كدت أن أصل إليه وأتعرف عليه دراما من نوع دراما الطوارئ؟ إلا ! كان على أن أتوكأ على ما هو سائد وعالمى بالنسبة للإنسان. ومن ناحية أخرى، فقد كنت فى بيت غريب وما كان بإمكانى أن أدين أحدا، أو أن أحقق معه... كان علىّ أن أكتب مسرح الحب، والكراهية، والانتقام... ولهذا فمن الممكن أن أتهم، بحق، بأننى قد بقيت منفصلا عن المعلومة الطارئة، وعلى العكس، كنت على اتصال بالأخرى التى تخص الإنسان»[٨٦].

هذه كلمات مؤثرة يحاول فيها الكاتب تبرير شئ لم يكن، فى الواقع، بحاجة إلى تبرير. يكفى أن يقوم القارئ بعقد مقارنة بين المسرح الذي كتبه كاسونا خارج إسبانيا بالمسرح الذى كتبه ماكس آوب Max Aub فى نفس الوضع. فلا نرى أن «المعلومة الطارئة» ذات أهمية أو قطعية، وإنما ذلك الوعى الذى يتوافر لدى الكاتب عن الوظيفة والمعنى الغائى لمسرحه.

رابعا - ماكس آوب Max Aub (١٩٠٣-١٩٧٢) :

إن الإنتاج الدرامى الهام لماكس آوب- المهم من ناحية مدلولة وقيمته، من ناحية كمّه ووضعه كشاهد على عصرنا- يمكن تقسيمه إلى ثلاث فترات أو مراحل تدور حول محور ثابت- مسبب، وفى نفس الوقت، أصل التغييرات الموضوعية والشكلية- هو الحرب الأهلية الاسبانية. هذه الحرب تمثل، بطريقة أكثر حسما عما هى عليه عند كتاب آخرين إسبان، الخبرة الأساسية التي يقوم عليها الإبداع الأدبى لمؤلفنا، الذى يرتبط ارتباطا قلبيا بحياته الإنسانية الخاصة. فى ذلك- أى الإنتاج الأدبى- نجد مثلما فى هذه- أى حياته الخاصة- إرادة عنيدة لا تريد أن تنسى، وذاكرة مجروحة لا تقبل الرشوة، ولا هى بمرتشية، يقظة بما فيه الكفاية- فى صورة تجسيدية، لها عيون محدقة فى هوة الحرب الأهلية. يبدو أن هذه الارادة أو الذاكرة التى لا تنسى قد تحولت إلى إلزام قاطع يعمل على إدارة الإبداع الأدبى، وفى نفس الوقت، يسمح بالوصول إلى تفسيرات لحقائق أخرى عن عصرنا.

ترجع المرحلة الأولى إلى السنوات السابقة على الحرب الأهلية، الفترة التى كتب فيها ماكس آوب، جنبا إلى جنب، وحتى، قبل آخرين من كتاب جيله (على سبيل المثال، جارثيا لوركا) أو السابقين عليه من أمثال (آثورين، وخاثينتوجراو)، مسرحا تسود فيه الفلسفات الجمالية الطليعية- التمسك بالشكليات، تناول الخطوط العريضة عند الكلاسيكيين، استخدام الأسلوب الخاص بكتابة الأعمال الهزلية، والهجائية والمذهبية الذاتية المتطرفة. فى هذه المرحلة (١٩٢٣-١٩٣٥) كتب جريمة Crimen (١٩٢٣)، الملحد العجيب El desconfiado Prodigioso (١٩٢٤)، زجاجة Una botella (١٩٢٤)، الغيور ومحبوبته El Celoso y su enamorada (١٩٢٥)، نارثيسو Narciso (١٩٢٧)، مرآة الشح Espejo de avaricia (١٩٢٧، النسخة الأولى؛ ١٩٣٥، النسخة الثانية) رقصة البخيل Jacara del avaro (١٩٣٥)[٨٧].

فى الفترة الثانية، فترة الحرب الأهلية، التى تتسم بندرة الأعمال فيها، كتب وافتتح: ليس الماء من السماء El agua no es del Cielo (١٩٣٦)، مديح بعنوان الأختان Las dos hermanas (١٩٣٦)، العمل اللاهوتى بدرو لوبيث جارثيا Pedro Lopez Garcia (١٩٣٦). من هذه الأعمال المسرحية، التى كتبت من خلال ظروف معينة ولجمهور معين، لم يتمكن الكاتب من نشر أى منها سوى بدرولوبيث جارثيا بعد سنوات من كتابته، وذلك تحت عنوان أصاب فى إعطائه للمسرح «مسرح الظروف»(٨٨).

أما فى المرحلة الثالثة، أكثر هذه المراحل أهمية، فقد كتب ماكس آوب أعماله الدرامية الكبرى (القديس خوان San Juan ١٩٤٣؛ اغلاق العينين يميت Morir Por Cerrar Los ojos، ١٩٤٤؛ وجها العملة، Cara y Cruz، ١٩٤٤؛ اختطاف أوروبا El rapto de Europa، ١٩٤٦؛ لا No، ١٩٥٢) وغالبية مسرحه المكتوب من فصل واحد (١٩٤٠-١٩٥١). ويكمل إنتاجه الدرامى أعمال أخرى مثل: الحياة الزوجية La vida Conyugal (١٩٣٩)، المبتغاة Deseada (١٩٥٠)، اللذان أسماهما مؤلفهما «عملين دراميين عن الحياة الخاصة»، الانقلابات Las vueltas (١٩٤٧، ١٩٦٠، ١٩٦٤) وثلاثة حوارات Tres monologos (١٩٣٩-١٩٥٠).

١ - الفترة السابقة على الحرب الأهلية :

فى إشارته إلى هذه الفترة الأولى من إنتاجه المسرحى كتب ماكس آوب نفسه فى المقدمة التى يصدر بها للجزء الأول من أعمال من فصل واحد Obras de un acto:
«... بمؤثرات طبيعية، كتبت أعمالا كوميدية «طليعية» لا تتناسب مع المسارح الإسبانية التى كانت ماتزال تحت تأثير بينابينتى ومونيوث سيكا، من الواضح حماسى لجوردن كرايج Gordon Craig ولستائره المسرحية التى، فى الأعماق، لم تنكر، كما أضيف هنا تفضيلى للبوريتانية عند كوبياو Copeau. إن الحرف يعد ذا أهمية كبيرة. هذا الذوق كلفنى حينذاك حياتى المسرحية».

وتحت راية الطليعة، بكل ما تحمله هذه الكلمات من معنى ومقصد، كان كاتبنا الشاب- فقد كان فى ريعان شبابه، فى الواقع، آنذاك- بعد أن أدخل نفسه فى دائرة التيارات الفلسفية الجمالية المسرحية الأوروبية فى تلك الفترة، واحدا من الأوائل الذين فتحوا فى إسبانيا ثغرة ما أصبح يطلق عليه فيما بعد، ولعل ذلك كان بكل ارتياح، وذلك

بفضل اللغة التى استخدمها أورتيجا Ortega، المسرح «اللاإنسانى» Teatro des hu-manizado. فالشخصيات والموضوعات واللغة والحدث ما هى إلا نتيجة لعملية تجريدية، نجد فيها الحقيقة الواقعة قد بدت عارية ومجردة، وما كان ذلك نتيجة إصرار بسيط. على التسلية الجمالية للأقليات»، رغم كونه فنا للأقليات، ولكن بسبب الرغبة الواعية للغاية– على الأقل بالنسبة لماكس آوب– بمعالجة، ونقل بعض المشاكل التى تشغل بال الفن المعاصرإلى خشبة المسرح، وذلك فى محاولة للنفاذ إلى ما هو أعمق من سطحية الظواهر، من أجل أن يحيل بعض المضامين البسيطة والتى لا تذكر إلى أشياء محسوسة ومرئية والتى فيما بعد، بعد ذلك بكثير، وبإجراءات جديدة سوف تقفز لتحتل مركز المسارح المعاصرة، مسارح اليوم. إجناثيو سولديبيلا Ignacio Soldevilo كان أول من أشار فى نباهة فائقة إلى أنه «فى أعماق مسرحه، مع هذا، نجد هناك بعض الموضوعات المتأصلة، موضوعات أساسية، وحول هذه الموضوعات وبداية منها يصبح لكل شئ معنى وتبرير. بين هذه الموضوعات، يأتى موضوع العزلة الإنسانية، وعدم القابلية للتواصل. فبين الناس يقدم الاتصال الحميم، الذى يبدو مستحيلا. وكذلك فإن كل المجهودات التى يبذلها الإنسان من أجل فهم الحقائق الخارجية تبوء بالفشل ونراها غير ذات فائدة وأكثر من ذلك فشلا ذلك المجهود الذى يبذله من أجل أن يتعمق فى دواخل نفسه. والأعمال الهزلية مثل المرتاب العجيب El desconfiado Prodigioso، وزجاجة Una botella والأعمال المأساوية مثل الغيور ومحبوبته El Celoso y su enamo-rada وناريشو Narciso (النرجس) هى بمثابة صور أخرى لهذه الموضوعات، التى أحسها ماكس آوب مثل بقية أولئك الذين عاشوا عصره، وكلها عبارة عن جوانب تمثل القضية والإشكالية المعاصرة التى تدور حول إذابة الشخصية»(٨٩).

من المؤكد أن هذا المسرح الأولى لماكس آوب هو عبارة عن مسرح مناهض للواقعية، سواء من ناحية الشخصيات التى ظهرت بين ثناياه أو من ناحية العواطف والمواقف التى تدخل فى بناء الحدث، ولكنه، ما كان، على الاطلاق، مسرحا ممثلا للهروب من الواقع، نعم، إنه لحقيقى، كما كتب ريكاردو دومينتش Ricardo Domenech، أن شخصيات هذا المسرح «يعدمون الكيان النفسى، وتراهم بعيدين تماما عن مواقف معينة فى الواقع» وأن، «العواطف التى تجرجر الشخصيات تقدم مؤكدة بلا براهين» وأنها «تقدم دائما فى مستويات مجردة للغاية»، وأن «المواقف التى يعيشونها هى أيضا ... مواقف غريبة عن الواقع»(٩٠). ولكن لا يقل عن ذلك حقيقة أن كل واحد من

هذه العناصر نراه موضوعا فوق خشبة المسرح كعلامة مجردة دالة على الواقع، وتقوم بدورها على هذا الأساس. وهذا هو ما يجبر المتفرج إلى بذل مجهود متواصل فى تفسير وتوفيق هذه الإشارات مع الواقع التاريخى الذى يعيش فيه، واقع محدد، أحيانا، مثلما هو الحال فى زجاجة Una botella ، على سبيل المثال، إذ يقوم الكاتب، بالإضافة إلى معالجته الدرامية بتقنية مسرحية تعبيرية لموضوع استحالة التفاهم، بعرض- وهذا من الناحية المسرحية العملية- كم هائل من الهجاء والسخرية من القضايا السياسية الاسبانية منها على وجه التحديد، قضايا سياسية إسبانية آنية.

ولنقم بجولة مختصرة عبر بعض هذه الأعمال. تعد الجريمة Crimen أول الأعمال التى كتبها ماكس آوب للمسرح، وفيها يطرح موضوع الصراع بين الحقيقة الباطنة والأخرى الموضوعية، وهو الموضوع الذى كان سائدا فى أعماله فى هذه المرحلة الأولى، متبنيا، فى صورة تهكمية، الوسائل الميلودرامية- وهكذا يصنفها مؤلفها- الواقعية. أحد العمال، بابلو Pablo، يعترف لزوجته بعجزه الجنسى فى الوقت الذى تخبره فيه بأنها تنتظر مولودا. يقتل ابن عم زوجته لاعتقاده بأنه عشيقها. المتفرج على قناعة ببراءة الزوجة وخطأ الزوج. ولكن مجموعة الجيران، دون أى دليل موضوعى، تتهم الزوجة، وتقف إلى جانب الزوج، ليس بسبب حبهم للحقيقة، ولكنهم مولعون بالنميمة وقول السوء. وهنا تصبح القساوة الإنسانية محل الدعوى فى هذه المجموعة البسيطة والثرثارة من الجيران وكذلك الحقيقة الذاتية للفرد، المنغلقة على نفسها والعاجزة عن أن تنفتح صوب الحب. فى الملحد العجيب El desconfiado Prodigioso نجد الضمير والعالم فى صراع باعتبارهما واقعين غير متجانسين وغير قابلين للتصالح. دون نيكولاس، الذى يتجسد فيه بصورة درامية كبيرة نمط «الملحد» ومثاليته المزدوجة هى بمثابة حالة- قصوى لامتصاص العالم من جانب الضمير. ينطلق كلاهما من الاستنتاج المتسلط والعضوى، باعتباره ذاتيا داخليا بصورة كبيرة، من كونهما مخدوعين. وهذا الاستنتاج يتحول إلى مبدأ مطلق لتفسير الواقع، المجبر على أن يوفق نفسه معه. هذه الحالة من عدم الثقة فى الله أصابت دون نيكولاس بحالة من الجنون، تضطره إلى ليّ الحقيقة بغية تأكيدها، ورغم أن هذه الحقيقة تتناقض معه، يصل به الأمر إلى النفى المطلق لذلك الواقع، صائحا فى وجه أولئك الذين أمسكوا به لجنونه: «إخوانى! إخوانى! اسمعونى، لقد وصلت إلى الحقيقة. كل شئ كذب. كل شئ مزيف. الأبيض ليس أبيض. الأسود ليس أسود. أنا لست أنا». ليس هذا من قبيل نفى العالم

باعتباره واقعا موضوعيا فقط، وإنما هو رفض أيضا لضميره ووعيه هو بنفسه، وبهذا تتحول هذه المهزلة إلى أسطورة مثالية حول التباعد والتغريب للفرد ومجتمعه. فى الحوار الأخير الذى يدور بين دون نيكولاس وشبيهه، الحوار القائم على أساس من الردود البسيطة والقصيرة والاستجوابات المتكررة، يبدو لنا أن هناك بين ثنايا هذا الحوار توجد روح لفن أونامونو: «من ذا الذى يقول له أن كل شئ لا يعدو كونه لا شئ؟ آه! من ذا الذى يخبرني بأن كل شئ ليس سوى تمثيل؟ مسرح... قل لى، أجب، ارفع صوتك وأنا. أنا، أنا، أأنا أكون أنا؟...» وحول واحد من هذه الحوارات كتب ريكاردو دومنيتش: «حوار نطلق عليه اليوم بدون أى مجهود» الحوار السابق على بيكيت، واضعين إياه فى شراكة واحدة مع الحوارات اللامعقولة لبالديميرو Vladimiro واستراجون Estragon»[٩١]. فى العمل المعنون زجاجة Unabotella، الذى كتب من فصل واحد مثل الأعمال السابقة، نجد الحوار يرد فى جمل قصيرة، يتكرر ويرد فى صورة استجوابية، وهنا يتخذ نفس المسار الأسلوبى للحوار الكلاسيكى الذى كان يدور على ألسنة المهرجين العاملين بالسيرك. أما الشخصيات المعاصرة بأفكارها ولغتها فيتبادلون النقاش حول زجاجة كبيرة تحتل مركز خشبة المسرح. لا أحد يرى الزجاجة بنفس الطريقة، ليس لأن كل واحد ينظرها بطريقة مختلفة، وإنما لأنه، فى الحقيقة، لا أحد ينظر إليها. الواقع، سواء سمى «زجاجة» أو «ثورة» أو «قصيدة شعرية» ليس سوى علة من أجل أن يفرض نفسه على الآخرين بواسطة اللغة. اللغة التى يستخدمها الناس ليتواصلوا فيما بينهم ويتفاهموا، لغة تجتث من الواقع، تبين هكذا عن فراغها واللامعنى الذى تنطوى عليه. أما الشخصيات فتتقاتل، تتناقش، تغير آراءها، يدافعون الآن عن شئ يتناقض مع ما كانوا يدافعون عنه فى وقت سابق، يتشاتمون، يتساخطون، ناسين الغاية من وراء الحوار الدائر بينهم. وهكذا تدور الكلمات فى الفراغ، مجرد صدى للصوت، فى خلفية الحياة الواقعة، مستخدمة، ومستغلة من قبل ذلك الإنسان- اللعبة الذى أصبح فى خدمة... فى خدمة أى نوع من الأيديولوجيات أو المصالح، ولكنه لن يكون دائما فى خدمة الواقع. وهكذا تحولت اللغة- وهذا هو ما يهدف إليه الكاتب فى رأينا- إلى الشغل الشاغل للمهرجين.

فى عمله Narciso (النرجس)، المكون من ثلاث فصول، يقدم لنا ماكس أوب الرواية الطليعية لأسطورة إيكو ونارشيو Eco y Narciso ووفقا لإشارة صريحة من الكاتب، نجد خشبة المسرح مشغولا فى داخلها «بمجموعة من الدلاء العالية»

والتى فوقها تتحرك مجموعة من الجنيات Corifeas ومستخدمة مكبر صوت. المؤثرات الضوئية لابد أن تكون مكثفة، خشنة دون تدرج فى مثل هذه الأمكنة التى يتم استيعابها مسرحيا بهذه الصورة نجد الشخصيات ترتدى ثيابا عصرية وتتحدث بلغة «حديثة»، تسود فيها، أحيانا، مثلما أشار إلى ذلك ريكاردو دومينتش، تذوقا ما للعب بالألفاظ ومفاهيمها، والتى لا تأتى على الدوام بفعالية من الجانب المسرحى الدرامى. وعلى الرغم من أصالة التصور، فيبلغ العمل فى مرات نادرة كثافة درامية حقة. إن صورة نارثيو الذى يقدم لنا ويتم التعليق على شخصيته فى صورة شعرية غنائية من قبل قائد الكوراس- «والذى يبدو واقعا تحت ثقل شئ ليس بمقدورنا أن نتكهن به»، «يبحث عن نفسه فى الآخرين، يبحث عنها»، على أثر فكرة الكمال التى تتسلط عليه- لم تعالج باعتبارها شخصية درامية وما بلغت حدا كافيا من التكثيف. وهكذا تظل مأساته غير واضحة بنفس الطريقة التى يتم بها إزالة إيكو. وهناك من سيقول إن التصور المسرحى للأسطورة لا يأتى مدعوما بتصور كافٍ عن دراما إيكو ونارشيو Eco y Narciso، كما لو أن الكاتب قد أخذ ما فيها من شخصيات تراجيدية، ولكن دون الوصول إلى التعبير الواضح عن مأساتهما. يقول إيكو عن نارشيو: «... إنه لا يرانى. إنه كالأعمى الذى ينظر، فلا يتعدى نظره سطح عينيه، أصل الضوء، موجه صوب الداخل» (الفصل الأول). يقول نارثيسو: «أشعر بفوران شئ يجيش به داخلى، شئ ليس بوسعى أن أحدد ما هو، لا يمكن لى أن أعبر عنه، إن عدم القدرة، يا إيكو، تعنى عدم المعرفة؛ أشعر فى داخلى، أشعر بشئ يفور فى صدرى، شئ ثقيل، صعب وشديد بداخلى شوق بأن أعانقه، أن أعانق صدرى، أن أعانقه لأنه يحرقنى» (الفصل الأول). ولكن الدراما تبقى هناك عند حدود القول، دون أن يبسط الحدث فى صورة مواقف. إن جمال وكثافة «اللحظات» الغنائية لا تجد توافقا مع «اللحظات» الدرامية التى تتساوي معها جمالا وكثافة وفى غياب هذا الدمج بين ما هو غنائى وما هو درامى، بين الأسطورة وتجسيدها الدرامى، نجد العمل، باعتباره تجربة هامة وجميلة وأصيلة لمسرح طليعى، لا يبدو فى صورة عمل مسرحى جيد. إن نارثيسو يجسد، من ناحية أخرى هذا الموضوع الذى شغل بال الشاب ماكس آوب. «إن الحقيقة الكائنة فى كل شخص تعد أمرا غير مفهوم من جانب جميع الأفراد»، قال قائد الجوقة فى بداية العمل. إن نارثيو يدمر نفسه بسبب حبه لنفسه، حيث يتم احتواؤه من قبل أنا- لاشئ. ولعل ذلك راجع إلى أنه لا وجود للأنا إلا بوجود الآخر «أنت».

ويلعب دور البطولة فى المهزلتين الأخيرتين رجل بخيل، أو من الأفضل البخيل، حيث إن هذه الشخصية، النموذج للنمط الكلاسيكى، يبين، بصورة أفضل من نمط «المرتاب» عن الفرض الأصيل لمؤلف فى المصادر الكلاسيكية للمسرح الساخر. من هذا الغوص يخرج مسرح ماكس أوب فى حالة من الثراء الواسع، وخاصة فيما يتعلق بجانب البناء الدرامى، بدرجة يحدث معها تطابق كبير بين الحوار والحدث. يأتى الفصل الأول من عمله مرآة الشح ELespego de avaricia، الوحيد فى الرواية الأولية، ليعالج من الناحية الدرامية عبر مواقف قليلة جداً تم اختيارها بحكمة موضوع الشح الشح المتأصل عند إوسيبيو Eusebio، البطل: غيظه الشديد أمام ما صدر عن الخادمة من كسر لأحد الصحون الكبيرة، التى يحمل إليها يوميا حساب الأشياء المكسورة، والتى لا وجود لها كأشياء مكسورة، وإنما كأموال بفضل الخصم الذى يجريه البخيل؛ أو رد فعله أمام الإعلان عن ميراث ما يتمكن ماكس ثوب من الوصول إلى حد الكمال لإجراء ، فى هذا المشهد الطويل، تم استخدامه فى المرتاب العجيب EL descenfiofo prodigioso ، وهو على وعى بإعطاء الواقعية الدرامية لقضايا، سواء الشعورية أو اللاشعورية، الضمير؛ الإرادة، والرغبة والحلم والضغوط. هذا الإجراء المسرحى – وقد أشار إلى ذلك ريكاردو دومنيتش – سوف يلجأ ماكس آوب إلى استخدامه فى العديد من أعماله اللاحقة. حيث نرى الأشباح التى تكمن فى داخل البطل تصبح فى صورة مجسدة على خشبة المسرح، ومن أن يلجأ مؤلفه إلى الحوار بغية التعبير عن الدياليكتية وعدم التوازن أو معارك الضمير الحر، وهكذا، نجد الأحلام التى تمنى فيها البطل أن يصبح ثريا تتحول إلى موضوعية، بفاعلية واقتصار درامى فى نفس الوقت ، وذلك عن طريق تواجد بعض الشخصيات فى نفس مستوى الواقع المسرحى الذى يتواجد فيه البطل (البخيل). أمامه يظهر مبعوث القراصنة، ومبعوث اليسوعيين ومبعوث كرستو، ومبعوث الباحثين عن الذهب، ومبعوث روكفيلير ... ألخ. كلهم يتحلون، تبعا لما يذكره المؤلف فى النص الثانى، «بصفات يحكم عليها الضمير العكر لهذا البراجوازى البخيل بأنها لازمة لا يمكن الاستغناء عنها». فى الطبعة التى ظهرت عام ١٩٢٧ رأينا العمل ينتهى بنهاية لا معقولة تعد من أكثر اللامعقوليات منطقية. فها هو البخيل يصبح ضحية المنتصر فى وجه خادمته التى أتت تطلب منه المال اللازم لشراء الطعام: «مال؟ أكل؟ لكن، ألا تفهمين، أيتها البلهاء، أنه ما أكلتُ شيئا، فغدا يصبح لزامًا على أن أعطيك نقوداً، وإذا ما أعطيتك إياها، فلن يصبح ذهب الدنيا بأسرها ملكاً لى؟ أغدا،

أيتها البلهاء، غدا لاطعام قط! وفى عام ١٩٣٥ يضيف الكاتب فصلين آخرين للعمل، ينقسمان إلى مناظر عديدة، فاتحا الباب أمام شخصيات جديدة لدخول عالم العمل (ابن هذا الشحيح الذى أتى برفقة عشيقته ليسرق مال أبيه)، الشاويش الذى ينحدر من أصول شريفة - كما أنه يكل إلى الخادمة القيام بدور فاعل، حيث نجدها متورطة مع الشاويش - حتى تبتز أموال البخيل. ريكاردو دومنيتش يعقد صلة بين هذه الحوادث العرضية الثمانية وبين الأسلوب الذى استخدمه بايى إنكلان فى لامعقولياته وفى الأعمال الكوميديا الفظة Las Comedias barbaras ويرى فى الفصلين الجديدين «شخصية ماكس آوب الحائزة على مقدرة نقدية كبيرة، مقدرة عدوانية، لاسعة» يقوم المؤلف بمعاقبة « شخصيته بجعلها تخسر كل ثروتها ويخترع ميتة غريبة للشحيح. وبما أنه لم يعد يتبقى له شئ نراه يحاول أن يكتز ضربات قلبه حيث يقوم به الطبيب،

من إحصاء مقتر لها لا يعد كافيًا بالنسبة للبخيل : «أكثر ، أيها الطبيب ، أكثر، مائة ألف... لا؛ أكثر، أكثر وكلها لى. كلها، كلها، ألف، ألفان، ألف مليون مليون، لتغرقنى. كلها...» وخوان، الابن، يضيف فقط هذه الكلمات لكى ينهى المهزلة: «لقد نجحت !»

أما رقصه البخيل Jacora dil avaro، العمل الذى كتب فى بلنسية valencia من أجل البعثات التربوية التى كان يقوم على إدارتها أليخاندروكاسونا(٩٢)، فيُعد، باعتباره عملا مسرحيا، أفضل الأعمال كمالا فى حبكته. اللغة والحدث يبلغان أقصى درجات التوحد بعكس ما يحدث فى الأعمال السابقة ماكس آوب، الذى ولىّ وجهه صوب «المدرسة الكلاسيكية» وبإحساس أكثر دراماتيكية وأقل خطائية من الناحية المسرحية، قد أخرج إلى حيز الوجود مهزلة صغيرة ولكنها عمدة فى هذا المجال. فالبخيل، الذى ينصب حب كله على الغلبة التى يحتفظ داخلها بما لديه من نقود ذهبية بكل حماس، العلبة التى يحادثها ويعاملها على أنها محبوبته الوحيدة، وقد بدت عليه أمارات الخوف من أن يقوم أحفاده الذين يفدون إليه لزيارته بسرقة ما تحتفظ به من مسكوكات ذهبية، مغتاظا، يقوم بابتلاعها حتى يخفيها، دون أن يدرى بأن ما ابتلعه ليس سوى «بسكوت»، حيث قام خادمه ميل Mil بعمل هذه الحيلة من قبل. يعتقد البخيل أن المسكوكات الذهبية قد أصابته بسوء. يأتى خادمه ميل، بعد أن تخفى فى زى طبيب، فيصف له دواء مسهلاً فعالاً حتى يكتسح ليس مهما أية مادة: ذهب، نحاس، ياقوت، أو حتى الحصى. أدى الدواء المسهل مفعوله الطبيعى واعتقد البخيل، يائسا،

أن ذهبه قد أذيب إلى الأبد. وهنا نرى الأحفاد، بعد أن رأوا أن التركة قد نفدت وما عاد لها وجود، يخرجون مسرعين. يتحول البخيل ليصبح فى خدمة خادمه ميل Mil، وأصبح يسمى «ميل وميل». وفى النهاية بدأ ميل يستمتع بالثروة التى كانت غير ذات فائدة له من قبل، بينما ظل ميل وميل فى خدمة سيده الجديد.

٢ - فترة الحرب الأهلية (١٩٣٦-١٩٣٩) :

فى عام ١٩٣٩ ظهر فى برشلونة كتاب يحوى بين دفتيه خمسة أو ستة أعمال كتبها ماكس آوب أثناء فترة الحرب الأهلية. كان عنوان هذه المجموعة هو مسرح الظروف Teatro de circunstancias. من هذه الأعمال لم يتمكن الكاتب سوى من نشر عمل واحد، بدرو لوبيث جارثيا Pedro Lopez Garcia، فى الجزء الأول من أعمال ذات فصل واحد Obras de un acto. وعن الأعمال الأخرى كتب مؤلفها باختصار: «إنها أعمال غير ذات قيمة»(٩٣).

هذه الأعمال المسرحية - «مسرحيات قصيرة أو مسرحيات هزلية »، هكذا كان يطلق عليها ماكس آوب - تكون جزء من مخزون هذا المسرح المسمى «بمسرح الطوارئ»، الذى كتبه كتاب مسرحيون، شعراء وكتاب إسبان، يعرفون بصفتهم كتابا مسرحيين، من بينهم، بالإضافة إلى ماكس آوب، يبرز من بين آخرين ألبرتى Alberti، ميجيل إن تيديث Miguel Hernandez رافائيل ديستى Rafael Dieste، خوسيه برجامين Jose Bergamin، رامون سندر Ramon Sender، مانويل ألتولاجيرى Manuel Altola-girre، خيرمان بليبرج German Bleiberg..الخ. ونادرا ما كان مثل هذا المسرح يبلغ نوعية درامية، كما يحدث، باستثناءات طفيفة، مع كل فن من فنون الدعاية، أيا كان نوعه. ولقد جاء هذا المسرح يحمل بين طياته أهدافا آنية، دون أية نية فى استمرارية الوجود، وذلك حتى يكون فى خدمة جمهور معين فى ظروف معينة للغاية. فى مناسبات عديدة لم تخرج هذه الأعمال عن كونها مجرد خطابات لا تحظى بروح الإجماع تتم معالجتها درامية بطريقة أولية. نادرا ما كانت توجد الصيغة المسرحية الملائمة حتى يمكن التعبير عن المضامين التى تصبح هناك رغبة فى توصيلها(٩٤).

والعمل بدرولوبيث جارثيا Pedro Lopez Garcia ينتمى إلى هذا النوع من المسرح. تم افتتاحه فى «المسرح الكهنوتى فى كنيسة الدومينكانين، فى بلنسية، فى سبتمبر من عام ١٩٣٦». جاء هذا العمل الصغير، الذى أطلق عليه اسم فرعى

«عمل لاهوتى» بما كان يتضمنه من معانى رمزية وصورا بلاغية إستعارية، مقسما إلى منظرين، وفاصل مسرحى. فى المنظر الأول نرى بدرو، شاب يعمل برعى الغنم، غير مكترث بالحرب الأهلية، فلا يشعر بأنها حربه، يجبر بقوة السلاح على أن يجند ضمن صفوف الجيش القومى. وهنا قام الشاويش الكتائبى بإصدار أمر باغتيال عفوى لوالدة بدرو ومسكين آخر ظهرت عليه علامات البلاهة الذى كان يتحدث فى عبارات رمزية عن صراع نشب بين العنكبوت والرتيلاء. وهنا يبدأ حوار الضمير داخل الشاويش، بعد أن تمت عمليات الاغتيال، ويظهره لنا الكاتب فى صورة موضوعية على خشبة المسرح بواسطة نفس الإجراء الذى ألمحنا إليه سابقا. فى الفاصل المسرحى، تظهر شخصية البائع الرمزية تنادى على بضاعتها: هنا تباع إسبانيا- «تباع كاملة، أو بالقطع، نقدا أو بالتقسيط»-، تبيع أراضيها، سماءها، أشجارها، محاجرها، أسماكها، تبيع كل ذلك إلى الأجانب فقط مقابل طائرات، دبابات، أسلحة المورتر، المدافع الرشاشة... فى المنظرالثانى ، نرى بدرولوبيث جارثيا، يقوم بدور الحراسة داخل أحد الخنادق، قد زُج به فى حرب لم يشعر حتى الآن أنها حربه، ويدعوه مناد عبر مكبر الصوت الذى ينادى على جميع الإسبان يناشدهم الانتقال للجانب الآخر من الجيش، وهنا تظهر أمامه والدته وشخصيته «الأرض» فيلزمانه بالعجلة فى الوفاء بالواجب، ووفى النهاية ينتقل إلى صفوف إخوانه الإسبان، متحملا أعباء الحرب، فى النهاية، على أنها حربه هو، بوعى كامل بإحساسه وواجبه كفرد إسبانى، محارب إسبانى بالمقارنة مع فقدان الهوية التى يعانى منها الألمان والإيطاليون والمسلمون، يجد تحت تصرفه، مثله فى ذلك مثل زملائه الجدد، اسما ولقبين. بدرو لوبيث جارثيا، عبر مكبر الصوت، ينادى، المتحدث الرسمى لأرضه، على لويس سانشيث بيريرا، تيموتيو لاكايى رودريجيث، سيريياندور سانشوكا مينو...

بدرو لوبيث جارثيا، على الرغم من العيوب التى تلحق الاخراج الدرامى لها، وذلك لعدم التوافق بين غايتها ومضمونها وشكلها- حيث يختلط فيها الواقع بالرمز- تعنى داخل الفن الدرامى لماكس آوب خطوة هامة صوب فتح الواقع التاريخى المحدد باعتباره المادة الخام لمسرحه. هذا الواقع الذى سوف يقدم ماكس آوب عنه شهادة مباشرة ومتحمسة، دون وساطة رمزية، أو تجريد ولا حتى استعارات بلاغية. إن الخبرة الراديكالية لسنوات الحرب الأهلية وسنوات المعاناة التى تلتها قادت الكاتب «الذى أخرج من أرضه» - وهى الكلمة التى أصبحت بمثابة العلامة المسجلة عليه - إلى قلب الأرض التى يعيش عليها الإنسان الذى خلق من لحم ودم، إنسان عصرنا.

٣ - الفترة اللاحقة على الحرب الأهلية :

١ - أربعة أعمال درامية أوروبية وحوار ذاتى .

«خرج من إسبانيا فى أواخر يناير عام ١٩٣٩. باريس، مارسيليا، ومحاولات أخرى كثيرة لرفض المكان، والتى تنزعه عنها للمرة الثانية باعتباره عدوا؛ يلقى القبض عليه لاتهامه بالشيوعية («ما كنت شيوعيا قط، وذلك لمالى من أصول ليبرالية»)، أمضى ثلاث سنوات قاسية داخل السجون، معسكرات الاعتقال- بيرنيت، ديخيلفا (الجزائر)-. كان رفيقه فى هذه السجون: أشعار كيبيدو Quevedo وقاموس. ظل يكتب ويدون الملاحظات، مستخدما كل أنواع الورق. «أحتاج لمدة تصل إلى مائة عام حتى أصرِّف هذه الأوراق فى صورة كتاب، أو كتب متعددة». وصل إلى المكسيك فى نهاية عام ١٩٤٢. هناك بدأ يصنع من جديد- مرة أخرى - مكانا يقيم فيه(٩٥). من خلال هذه التجربة الشخصية، التى تعد أكثر من كافية بالنسبة لشخص واحد، أصبح بمقدور ماكس آوب أن يدلف إلى عالم التراجيديا الجمعية التى سادت فى أوروبا أثناء وعقب الحرب، دون أية تطبيقات لها فى حقله، ليس باعتبارها واقعا آخر أو غريباً، وإنما باعتبارها واقعا خاصا متغيرا. بالنسبة للكاتب ماكس آوب- فى رواياته، فى قصصه، فى مسرحه- يكفيه أن يترك الفرصة لماكس آوب الإنسان لكى يقول عنده- ماكس آوب الهزيمة، ماكس آوب السجون، ماكس آوب معسكرات الاعتقال، ماكس آوب المنفى، صاحب الذاكرة الوفية العنيدة، الذى لا يجب أن ينسى - وذلك حتى تتمكن كتاباته العديدة من أن ترفع صوتها كشاهد يؤدى بالضرورة شهادته.

أما الشعار الذى كانت تحمله الأعمال التى سوف نتناولها فى هذا التقديم فإنه يكمن فى هذه الكلمات التى كتبها ماكس آوب فى عام ١٩٥٦: «مع مرور الوقت، حتى اليوم، لا يؤدى هذا إلى دفع شخصياتى لتعديل شئ مما قيل: كل شئ كما هو. لو لم يكن هكذا، لما عدلت أيضا تلك الصفحات؛ فكل ما كتبت، لو أن له قيمة، فإن هذه القيمة تكمن فى كونه شهادة، وبهذا أنقص شيئا غير قليل من استحقاقى، كله من أجل الزمن- الذى ليس محلا للحسد من جانب الاسبان.

سيصل اليوم الذى يصبح فيه ما قلته غير مفيد. ليته يكون قريبا»(٩٦). نشر عمله القديس خوان San Juan فى عام ١٩٤٣. وها هو الناقد الكبير إنريكى ديث-

كانيدو يكتب فى الديباجة: «لا علينا أن ننظر فيها (المشاهد) التعبير الحرفى لمجموعة من الناس فقط، المطرودين بسبب أعراقهم ودينهم من كل مكان. إن الملاحظة، فى قليل أو كثير، التى تعطى الحياة للشخصيات والتى يصبح لها فى كل وقت وقع الحقيقة، ليست أيضا، فقط، أو كانت، صخبا تجاه العدالة، إنها هذا وأكثر بكثير. إنها مأساة الجميع، التى يصبح كل شخص فيها، أيا كان دينه وعرقه، قادرا على أن يتعرف على نفسه فى أيامنا. إن عمله القديس خوان هذا يعد بمثابة صورة لعالمنا المكشوف، المحكوم عليه بلا استئناف والخامد الهمة بلا أمل»(٩٧).

يجرى حدث التراجيديا فى مكان وزمان كلاسيكيين فى كثير من ملامحها» خلال ما يزيد قليلا على أربع وعشرين ساعة من صيف عام ١٩٣٨ وفى داخل سفينة حاملة للبضائع والتى أصبحت مهيأة لنقل الركاب. فى الفصلين الأولين نجد السفينة راسية على مرأى من ميناء آسيا الصغرى؛ وفى الفصل الثالث نراها فى أعالى البحر. الركاب عبارة عن مجموعة هائلة من المهاجرين اليهود الفارين من النازيين. لم يصدر إليهم تصريح بالنزول من السفينة فى أى ميناء ولن يسمح لهم بذلك فى هذا الميناء الأخير الذى ينتظرون عند مدخله. وحين عودتهم إلى البحر بدأت المياه تغمر السفينة. مكدسين جميعا بأرض السرداب، فى انتظار الموت. لا يسمع إلا صوت الحاخام فقط وهو يردد تلاوة بعض آيات من كتاب أيوب El Libro de Job وآية من المزمور ٧٨: وتذكر بأنهم كانوا لحما: نفخة تذهب ولا تعود» ينزل الستار وسط هدوء وظلام مطلقين. يعتمد بناء العمل على تقنية تأملية مستقبلية تشبه كثيرا تلك التى استخدمت فى عمل الكاتب ثيربانتس والذى يحمل عنوان لانومانثيا La Numancia: مشاهد متفرقة بها يعرض الكاتب أمامنا الضيق. الألم، اليأس، الرغبات، الخوف، الغضب، الجبن والبطولة، الكرم والأنانية لهذا الجمع من المدانين، الذين تتشكل صورتهم الفردية فى بضعة أشخاص يمثلونهم ويقوم ماكس آوب بتقسيمهم إلى ثلاث مجموعات كبيرة: الشباب، كبار السن، الأطفال. هؤلاء الأفراد القلائل، كل منهم يحمل قصته القصيرة على عاتقه، هم الذين يدخلوننا فى مأساة كل أولئك الآخرين، دون صوت وتواجد جسمانى، ولكنهم يتواجدون بكل ألم فى صوت وحضور الذين يتحدثون ويؤدون أدوارهم على المسرح. جمع من الناس يحول مختلف الأوضاع الاجتماعية، الأخلاقية، النفسية. الثنائى الذى أغرم كل منهما بالآخر، وحبهما الذى يتطلع كشكل خالص وسط الخوف للموت وفقدان الأمل الأول، كارلوس Carlos، الذى أقدم على الانتحار لشغفه بالحرية والراحة، الشباب الذين

يختارون الكفاح، كبار السن الذين ينتظرون دون تمرد، التاجر بيرنهيم Bernheim الذى لا ينفعه ماله بشىء . هؤلاء الأبطال الذين ينتظرون الموت لا يقعون تحت يد لا ترحم لصانع قدير، وإنما تحت آلاف الأيدى المطبقة التى رغم قدرتها على إنقاذهم لا ترغب فى ذلك. على الرغم من أن ماكس آوب يركز مأساته فى هذه الحفنة من المبعدين، الذين لم يرتكبوا جناية قط سوى أنهم يهود، فالعمل يعد بمثابة اتهام- أول أعماله، لأنه سوف يتبع بأعمال أخرى- للأمم الحرة التى استخدمت حريتها كى تنكر تخصيص قطعة من الأرض ينزل عليها بضعة مئات من ضحايا النازية، فتحولت فى نهاية نزوحها إلى ضحايا لتلك الأمم المناهضة للنازية. تعود كلمات أيوب Job التى تجلجل من جديد؛ مضيئة وتامة، ملؤها الاتهام، ضد الإنسان الذى ينغلق فى وجه إنسانيته. «وكيف سيبرر الإنسان أفعاله أمام الله؟ ها هو السؤال الذى، وسط الظلام والصمت فى نهاية التراجيديا، ظل قائما، طالبا الإجابة، فى ضمير كل واحد من هؤلاء المتفرجين. لأن اليهود الذين حكم عليهم بالغرق محبوسين داخل سفينتهم، ليسوا فقط يهودا، وإنما هم يمثلون الإنسان- بعظمته وبؤسه- الذى حكم عليه من قبل عالم تجرد من الإنسانية، و«محكوم عليه- كما كتب ديث- كانيدو- دون ما استئناف وأصبح خامد الهمة دون ما أمل». وحين نشر العمل قبل عامين من نهاية الحرب العالمية، قام ماكس آوب بنسخ الجدول السهل الذى يشتمل على العلاقات التالية: «المهزومون- المذنبون، المنتصرون الأبرياء».

إغلاق العينين يميت Morir Por Cerrar Las ojos هو أكبر الأعمال الدرامية إتساعا عند ماكس آوب. ينقسم العمل إلى جزئين، يتكون كل جزء من ثلاثة فصول، عبارة عن تاريخ درامى لإذلال شعب، ذلك هو الشعب الفرنسى عام ١٩٤٠ قبيل إستسلامه للنازيين، «التى حطمتها الخيانة، وباعها النجلاء، ودمرها الجبناء، وأكل لحومها الغربان، وأخمدت همتها من قبل الكبار المسنين، المتعفنين، التى تلقى حتفها إذ تغلق عينيها»، وفقا لما جاء فى كلمات ماريا Maria، الشخصية النسائية الأساسية، فى المشهد الأخير من العمل. عن طريق سلسلة من المواقف ذات القيمة الإشارية يجعلنا الكاتب نحضر تلك العملية التى تهدف إلى إذلال شعب، تملكه الخوف، وروح الوشاية، الأنانية، غياب الضمير، فقدان اللوذعية، عدم التضامن، الطمع فى القليل... يجرى الجزء الأول من العمل فى يوم واحد من أيام مايو فى بيت من بيوت الجيران بباريس؛ أما الجزء الثانى فيحدث فى أزمنة مختلفة من شهرى يونيو ويوليو وفى أماكن متباينة:

فى إستاد رولان جارو بباريس، حيث مكان اعتقال نفر من مختلف الدول. (إسبان، يوغوسلاف، يونانيون، ألمان مناهضون للنازية، بلجيك...)، فى بيت ريفى فى وسط فرنسا للنازحين، فى معسكر الاعتقال فى برنيث. هذا المسرح يعد، أكثر من كونه مسرحا للشخصيات، رغم الشخصيات الثلاثة الرئيسية، مسرحا للمواقف ذات القدرة الكبيرة على كشف الحقائق، حيث إن ما يتم البحث عنه- وما يتوصل إليه- فى العمل ليس هو دراما مجموعة من الأفراد، رغم أن هذا من الأمور القائمة، وإنما هو الدراما الجماعية لشعب من الشعوب. كل واحدة من هذه الحيوات الفردية- حياة ماريا، وخوليو وخوان- تصل كمالها ذا المدلول الدرامى، ليس بنفسها فقط، وإنما لقيامها بدور العوامل المحفزة أو، من الأفضل، بدور أقطاب الجهد، التى من خلالها وحولها يتحول التاريخ إلى دراما. على الرغم من أن النتيجة تأتى مشابهة لنتيجة الأعمال الدرامية التاريخية عند شكسبير- صورة ووعى عميق وكاشف للتاريخ-، فإن الوسائل المتبعة تكون، بالطبع، مختلفة، حيث يقوم ماكس آوب باستبدال تلك البنية المستديرة والمغلقة المتبعة فى أعمال شكسبير التاريخية ببنية لها منظور خارجى (تعلمها من الحقل السينمائى والقصصى) ومنفتحة تماما.

إنه لمن المؤسف ألا يحظى مسرح كهذا الذى يتمتع بسعة الروح الخلاقة، والمكتوب بلوذعية مؤلمة، بأن يمثل على خشبة المسرح فى السنوات التى كتب فيها. لكتُّب هنا هذه الكلمات لريكاردو دومينتش كاملة: «فى الأربعينيات، حمل ماكس آوب إلى المسرح الإسبانى مفهوما ثوريا للفن الدرامى وصورة عن الإنسان تشمل وتغطى فى الأساس علاقاته الإجتماعية، علاقته بالتاريخ»(٩٨) وما كان بالإمكان أن يستوعب الدرس آنذاك ولا، أى ! فيما بعد من قبل المسرح الإسبانى- بما فى ذلك الجمهور والمؤلفين-، ولكنه مازال هناك، غير قابل للغش والخداع.

أما اختطاف أوروبا **El rapto de Europa**، «دراما واقعية من ثلاثة فصول»، فتجرى أحداثها فى مارسيليا، عام ١٩٤١، وتعود لتجعلنا على اتصال بعالم الهاربين من مختلف الدول الذين يفرون من النازية. وفى مركز الحدث نجد مارجريتا **Margarita**، سيدة أمريكية كرست حياتها وأموالها لإنقاذ اللاجئين. فى هذه الشخصية تتجسد الإنسانية التى أدان ماكس أوب غيابها عن عالم أوروبا فى العملين الدراميين السابقين، إنسانية راديكالية، تبعد عن كل أيديولوجية حزبية، بعيدة بمالها من عمق إنسانى كبير،

عن كل حقل سياسي أو مفهوم ديني، إنسانية تقوم على الحب المضئ والشغوف بالحرية الإنسانية، السبب الوحيد المقبول- حيث لم يلحقه التلوث- من أجل العمل لصالح الإنسان. يبدو أن ماكس آوب يشير في هذه الدراما إلى أن خلاص الإنسان- خلاص الشخص المطارد، المتهم - لا يجب أن ننتظره من النظام، من أي نظام، أيًا كان نوع هذا النظام، ولكن من الأفراد المعينين، من الألف شخص المجهولين المتمثلين في مارجاريتا، «لبان شارع قريتنا، بائع الصحف في بوينس أيريس، عامل مناجم من بيرو، عامل التعدين صاحب بيرمينجهام، الفنان صاحب هوليود، العامل المكسيكي».

وفي جبهة الرفض يبرز ماكس آوب هذين الشعارين، أحدهما لنابليون والآخر للاراً Larra: «ها أنت ترى أن داعي المصلحة العليا قد حل عند أهل الحداثة محل القدرية عند القدماء» و«من هم الأحباء؟ من ذا الذي يسمع هنا؟» وخشبة المسرح تمثل «محطة قرية ألتبرج Altberg، في ألمانيا، الواقعة على خط تقسيم مناطق الاحتلال السوفيتي والأمريكي(...). نرى خشبة المسرح منقسمة، وخاصة من منتصفها، بسياج من خشب بارتفاع مترعن الأرض. ونرى معلقة في وسط ما يفترض أنه ظلة لافتة، باللغة الألمانية، كتبت بخط قوطي، تحمل اسم المحطة، على اليمين، يمين الممثل، لافتة أخرى باسم كتب باللغة الإنجليزية، وعلى الجهة اليسرى لافتة أخرى مماثلة باللغة الروسية». في كل جانب من تلك الجوانب كان هناك أناس، رجال ونساء، من مختلف الأجناس والأشكال ينتظرون حلاً لمصائرهم، بالمعنى الأكثر راديكالية للكلمة، من جانب السلطات العسكرية لكل جانب، المجسدة في عالم الدراما بثلاثة أفراد أمريكية وثلاثة سوفيتين، العاملين- أيضا بالمعنى الأكثر راديكالية للكلمة- في خدمة نظامين أيديولوجيين مختلفين، على الرغم من كونهما، في النهاية، متماثلان باعتبارهما نظامين. أما الحدث الدرامي الذي ينتقل من مكان إلى آخر على خشبة المسرح المنقسمة، قد انتهى لتوه من إلغاء فكرة الوعي بهذا التقسيم لدى المتفرج، حيث يجد المتفرج نفسه وقد جاء ليحضر عرض عمل درامي وحيد فقط: تدمير بعض الحيوات الإنسانية من قبل فكر مزدوج، ولكنه في الحقيقة واحد، فهو يمثل وحشًا برأسين. لا يهم أيًا كان النظام وأيا كان المضمون، ولا ما هي الوسائل التي يتبعها النظام، حيث تأتي النتيجة واحدة: يصل الفرد في نهاية الأمر إلى الدمار الكامل، وبهذا يصبح الطريق الأخير صوب الخلاص، الأمل الوحيد كامن في شئ واحد: أن الفرد يبحث عن النظام.

وها هى الدائرة التى فتحها المحكوم عليهم فى القديس خوان San Juan تغلق بالمحكوم عليهم فى لا No. فالسفينة التى تصارع الغرق فى أعالى البحر تقع فريسة لهجوم من قبل مجموعات أعملت فى ركابها أسنة البنادق. فى هذه الأعمال الدرامية الأربعة التى تتناول المأساة الأوروبية لكاتبها الإسبانى ماكس أوب نرى البطل الجمعى لزماننا- الكورس المأساوى-، بطل الألف صوت والألف وجه، والضحية والجلاد، المطارد والمطارد، الذى تحول إلى بطل للدراما.

ولكن، فى رأيى، وبالرغم من أهمية هذه الأعمال الدرامية الأربعة، فإن الصياغة الدرامية الأكثر كثافة فى هذه التراجيديا الجماعية أراها كائنة فى الحوار غير العادى الذى يحمل عنوان «من زمن إلى هذا الجانب». كتب هذا الحوار فى باريس عام ١٩٣٩[٩٩]، فى أوقات عصيبة بالنسبة للمؤلف، وبعد، فى الواقع، العمل المسرحى الأول الذى يفتتح مجموعة المسرح الملتزم أو الذى يمثل شهادة على العصر لماكس أوب. هذا الحوار الذاتى لا أشك فى أن أعتبره، ويسعدنى هنا أن أؤكد هذا وأنا على وعى تام بما أكتبه- كواحد من الأعمال العمدة التى تتحدث عن هذا الجنس الأدبى فى المسرح الغربى المعاصر. إن الحوار، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وبدون مغالطات أو تداعيات سهلة، يعد حالة استثنائية للمسرح الحماسى، والذى نادرا ما يصاغ بالشكل الدرامى النوعى للحوار.

البطل- الذى يلعب دور البطل ومناوئ البطل والكورس مرة واحدة- هى امرأة فى سن الستين، إيما Emma، تتحدث، تتكلم، تتكلم من أعماق عزلتها وبؤسها الذى لا يُسبر، من عمق الجحيم نفسه، ليلا، فى ڤيينا، عام ١٩٣٨. تتحدث مع زوجها الذى توفى فى داتشوا Dachou، وتتحدث مع نفسها أيضا، لأنه، كما تقول هى: «بالنسبة لى يصبح الآخر هو أنا، أنا وحدى، والموتى». إنها تتحدث عن حالها، عن مأساتها هى ومأساة الآخرين من موتاها. وفى هذه التراجيديا المروية، والمعترفة، المعاشة، والتى تعود من جديد إلى الحياة عبر الكلمات، نجد مأساة أسرة كاملة، غارة، تمزق القلب، مأساة أمة، مأساة عالم بأكمله، مأساة وضع إنسانى فى مرحلة زمنية من تاريخه الواقعى، المحدد. وكلمة بعد أخرى تتجسد أمامنا على خشبة المسرح، بطريقة تجريدية، لا تصنع فيها، بطريقة درامية نظيفة، رجال، نساء، أطفال، جماهير وجرائم أعمال القسوة، والإذلال، واللامعقول، الجنون، الخوف، الكراهية. كل كلمة تحمل داخلها كل قوة الحدث وتثير فى نفس المتفرج الرحمة والشفقة والخوف من الأعمال المأساوية الكبرى.

وعندما تنتهى إيما Emma من حديثها، قبل أن تقول عبارتها الأخيرة، التى هى بمثابة صيحة أمل محملة بسلطان سهل، نجد المتفرج قد عاش، بفضل كلمة شخصية واحدة، دراما كاملة ذات حدث كامل ومعقد.

أريد أن أشدد هنا على أن «من زمن إلى هذا الجانب» كتب فى عام ١٩٣٩، العام الذى كتب فيه بيرتولد بريخت عمله وسابق بكثير على نشره لعمله (قانون صغير للمسرح فى عام ١٩٤٩).

٢ - ثلاثة أعمال درامية أخرى :

وجها العملة Gara y Cruz. إلى حد ما وبأسلوب جديد، يبدو أن ماكس أوب قد واصل فى هذه الدراما نفس التفكير التأملى الحماسى الذى ميز رجال جيل- ٩٨، بنفس العاطفة الرجولية تجاه إسبانيا. وشخصياتها على الرغم من ظهور حالة الفردية عليهم، فهم بمثابة وجهات نظر حول الواقع الاسبانى السابق مباشرة على الحرب الأهلية. الرئيس ريكاردو لوبيث بنيتورا، بطل الدراما، يجسد وجهة نظر المفكر الليبرالى، والذى تمنعه معتقداته فى الأفكار والقيم الموضوعية من القيام بأعمال العنف، وفقا لما يتطلبه الواقع. وفى مقابل هذه الشخصية يأتى الجنرال كاراسكو ليجسد «تصور القوة بالقوة نفسها، اعتساف الحق» (ريكاردو دومنتيش). وهنا نرى أن النصر يصبح حليف أيديولوجية القوة الغاشمة فى مقابل أيديولوجية العقل. يأتى العمل، فى صورة خطابية بالغة، دون وجود حقيقى لصراع درامى يتشكل فى صورة حدث، رغم أنه حدث مفعم بأفكار درامية فى ذاته، ليكون بمثابة بحث أليم وجلى عن فشل التخابر فى الأمور السياسية كما يعد فى نفس الوقت برهانا على ظهور قوى مظلمة، لا عقلانية، قابلة للتصريف، وإقامتها فى الإطار العام للمجتمع المعاصر، والتى ستجعل هناك إمكانية، عادلة، لوجود البطل- الجماعى للأعمال الدرامية الأربعة الأوروبية، وجها العملة Cara y Cruz، العمل الذى كتب عام ١٩٤٤، ولكن أحداثه تعالج أمورا فى عام ١٩٣٦، يمكن أن يكون بمثابة المقدمة، التقديم الدياليكتيكى لمجموعة الأعمال الدرامية الرباعية، حيث أتت هذه كنتيجة لما يقدم لنا هنا.

فى الحياة الزوجية La vida Conyugal، على الرغم من أن الحدث يجرى أثناء فترة حكم الديكتاتور بريمو ريبيرا ويظهر فيها نوع من الملاحقة البوليسية، نرى روحا

للدراما النفسية تسود ما عمد ماكس آوب على أن يضعه فى المقام الأول: الجحيم الذى تحولت إليه الحياة الزوجية بين إجناثيو ورافائيلا، الحقد، الملل والضغينة عند الزوجين، إذ يجدان نفسيهما أسيرين فى نفس القماش الذى غزلاه سويا وتصر الزوجة على أن تكسر هذا الطوق، فى النهاية، متحملة، لأول مرة، الحقيقة بكل ما تأتى به من تبعات.

إن المبتغاة Deseada، التى افتتحت بنجاح فى بوينس أيريس عام ١٩٥٢، تعنى توقفا- «راحة أسبوعية جمالية»، طبقا لما عبر به ماكس آوب. ومما يعد مؤشرا له دلالة كبيرة هو أن هذا العمل- الذى يحوز درجة الامتياز كعمل درامى من ناحية أخرى-، الذى يقوم فيه الكاتب بالابتعاد بصفة استثنائية عن الاطار الموضوعى الذى التزم به دائما فى التراجيديا الجماعية للتاريخ المعاصر، حتى يلقى بنفسه فى أعماق الدراما النفسية الخالصة، بما لها من جو يسوده الصراع المغلق بين ثلاث مجموعات من الشخصيات. قد أصبح أكثر الأعمال حيازة لأكبر مرات العرض المسرحى وأعلى درجات القبول الجماهيرى، إذا ما عولنا على ما كتبه إجناثيو سولدبيلا(...). دلالى، هذا واضح، لحالة وعى جماعى يرفض الالتزام مع التاريخ ويفضل الحالات الخاصة، التى لها صفة تاريخية فى مدلول مضمونها.

وطبقا لما يقوله مؤلفها- أنقل هنا عن سولدبيلا-، فإن المبتغاة Deseada «عبارة عن تمرين بلاغى، فيدرا Fedra فى وجهها الآخر. مسرح كلاسيكى يتناقض مع المسرح الذى يجرى هناك». كلاسيكى، فى الواقع، فى تشكيله للمكان- مكان مسرحى واحد: حجرة- وفى تركيزه للصراع فى شخصين، المبتغاه Deseada وابنتها تيودورا Teodora. إن ماكس آوب يريد أن يدلل - لنفسه وللآخرين - على أنه قادر على كتابة دراما كاملة للشخصيات، تصبح فيها العلاقات بين الشخصيات، على مختلف مستويات الوعى، مصورة بشكل مكثف وقوى من الناحية الدرامية. وما هناك من شئ يمكن أن يعاب على المعالجة الدرامية للقصة المختارة: فكل شئ قد حُسب بدقة وتم إنجازه بتمام. وها هو ماكس آوب يبرهن- وأعود لأشدد على هذه الكلمة- على أنه بمقدوره أن يكون كاتبا دراميا، كاتبا دراميا ممتازا على مقاس الجماهير التى لا تكف عن المطالبة بكل ما يتعلق بناحية البنية والمصلحة الدراميتين، كاتب مسرحى تمثل أعماله ويحقق نجاحا كبيرا فى الشباك، دون أن يتخلى عن التميز والامتياز أو عن النوعية الأدبية والمسرحية. ومع هذا، فلا يفعل هذا، لم يتراجع عن كتابة الدراما «الجيدة الصنعة»،

بعلم ووعى- ويألم، بالطبع- بسبب عدم تحوله إلى كاتب تحمل أعماله إلى خشبة المسرح. كان لديه كل الحق لعمله، حيث إنه ، كما يدلل على ذلك فى عمله المبتغاه Deseada، يقوم بصناعته بأسلوب جيد. فى المقدمة التى يُصدّر بها الطبعة الأولى لأعمال من فصل واحد Obrasen un acto كتب أوب: «الظروف جانبا، علينا أن نعترف بأن جزءاً كبيرا من عدم اكتراث أصحاب شركات التمثيل يرجع إلى إصرارى على كتابة الموضوعات السياسية التى، فى الغالب، تهم الجمهور الإسبانى بدرجة قليلة»(١٠١). لقد تحدثنا فى بداية هذه الصفحات عن ذاكرة ماكس أوب التى لا تقبل الخداع أو يمكن أن توجد فى حالة خداع. وبالتعليق على بضع كلمات لمؤلفنا محفورة فى الخاتمة التبريرية لـ «أنا أعيش Yo vivo » (لقد أشربت من العالم أشياء أخرى)، كتب خوان لويس ألبورج Juan Luis Alborg: «إن الأشياء التى أُشربها ماكس أوب من الدنيا إنما هى فى الواقع والأساس الأحداث، الناس، المشاكل، أيام الحرب. كما لو أن الروائى قد فهم بعد أن يجتاز كل تلك الخبرة فليس مفيدا فى شئ أن ينفق طاقته فى ألعاب أدبية غير هامة(...)، فانطلق ليبنى عملا مشوقا ومكثفا أفرغ فيه كل طاقته كروائى وكل مسئوليته كإنسان»(١٠٢). وعمله المبتغاه Deseada ليس فى ذاته، داخل البانوراما المشتركة والاجمالية للمسرح الاسبانى المعاصر، «لعبة مسرحية غير ذات أهمية»، حيث نجد العمل يفوق- من الناحيتين الأدبية والدرامية- أعمالا درامية أخرى كثيرة تدخل فى إطار الأعمال النفسية أو تلك التى تهتم برسم الشخوص وافتتحت على خشبة المسارح فى إسبانيا- لنَقُل- فى العشرين سنة الأخيرة؛ ولكن داخل مسرح ماكس أوب، داخل ذلك المسرح الذى درج على كتابته وحده، دون جمهور، منذ عام ١٩٤٠، داخل ذلك المسرح الذى أفرغ فيه «مسئوليته كلها كإنسان»، حتى نظل نستخدم نفس كلمات لويس ألبورج، نعم هو لعبة أدبية غير هامة باعتباره يُشكل استثناء موضوعيا فى الانتاج المسرحى لماكس أوب فى فترة ما بعد الحرب الأهلية.

٣ - المسرح المكون من فصل واحد Teatro en un acto :

ليس أمرا شائعا أن نعثر فى المسرح المعاصر على مؤلفين أفرزوا لنا أعمالا مسرحية وفيرة تتكون من فصل واحد. إن العمل المكون من فصل واحد- باستثناء المسرح الدينى، لاهوتيا أم غير ذلك، الذى ظهر فى القرنين السادس عشر والسابع عشر-، منذ أعمال لوبى دى رويدا القصيرة «Pasos» حتى المسرحيات الهزلية «Sainetes» فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مرورا بالأعمال

الهزلية المعروفة باسم «إنتريميس entremes والساينيت التى كتبها دون رامون دى لاكروت، عادة ما كانت مسرحا رابطا، تقدم كطبق صغير فى أوقات الراحة بين فصول المسرحية المكونة من ثلاثة فصول، أو أن يكون مسرحا ذا مكانة بسيطة، والذى ما طالبه أحد بقدر كبير لا من الناحية الشكلية أو الموضوعية لا من جانب المؤلف أو من جانب الجمهور. ولهذا، فإن ماكس أوب داخل إطار المسرح الاسبانى المعاصر- مثل جيان تاردى Jean Tardien فى المسرح الفرنسى- يُشكل حالة تكاد تكون استثنائية فيما يتعلق بإنتاجه المسرحى الوفير للأعمال ذات الفصل الواحد، ولكن أيضا، وبصفة خاصة، بسبب الأهمية والقوة التى ينطوى عليها محتواه. يأتى إنتاجه المسرحى المكون من فصل واحد، باستثناء الأعمال التى كتبت قبل عام ١٩٤٠، مكونا من عشرين عملا، من بينها نجد أكثر من النصف يرتبط ارتباطا موضوعيا وثيقا بالأعمال الدرامية الأوروبية الأربعة، عامة نجد هذه الأعمال، كما أشار ريكاردو دومينتش فى الدراسة التى كثيرا ما ذكرناها، تحتوى على موقف واحد، وهذا الموقف الأوحد هو الذى يستخدم كنواة أو عقيدة لبنية العمل. ومن الجدير بالذكر هنا، لدقته وضبطه، ذلك الوصف الذى تحدث به دومينتس: «إن المؤلف يقدم موقفا، فى العادة يكون موقفا غائبا، وفى النهاية ينكسر هذا الموقف (وهنا يكمن الفارق بينه وبين مسرح الموقف الواحد الطليعى) بظهور عوامل خارجية عن الشخصيات الرئيسية أحيانا؛ أو بواسطة قرار حاسم لهذه الشخصيات- الوعى، والاستسلام- مرات أخرى. أيا كان الوضع، فالموقف ينكسر، ودائما ما يكون ذلك بطريقة استعراضية»[(١٠٣)].

ومع هذا، فلابد أن نستثنى من هذا الوضع شيئا. لا نجد فى كل الأعمال أن الموقف، فى صورته المحضة، يأتى فى شكل درامى، أى، محددا بصراع لقوى متعارضة. وعندما يحدث هذا فإن تطور الحدث يكون تطورا مسرحيا زهيدا، وبهذا يقترب أكثر، من الناحية الشكلية، إلى القصة الحوارية، من الحوار الدرامى أو من الحوار العادى أكثر منه إلى العمل المسرحى.

فى الطبعة الأولى المكسيكية لأعمال من فصل واحد Obras en un acto يصنف المؤلف هذه الأعمال فى خمس مجموعات موضوعية: المبعدون Los transterrados، مسرح إسبانيا فرانكو El teatro de La Espana de Franco، المسرح البوليسى El tea-tro Policiaco، المسرح الصغير وأنواع اللهو Teatrillo y Diverrsiones . هذا التصنيف سوف يفيدنا فى تقديم هذه الأعمال.

- المبعدون Los transterrados :

تتكون هذه المجموعة من ثلاثة أعمال – فى العراء Ala deriva، ترانزيت Transito، الميناء El Puerto–، والتى فيها تقدم لنا، فى مستويات مختلفة من الدلالة، والعمق والتكثيف، ثلاثة جوانب لدراما المنفى. فى العراء A La deriva عبارة عن حوارين رجل وامرأة «فى حجرة بأحد الفنادق البسيطة، باريس، فى اليوم السابق على حرب عام ١٩٣٩». أما الرجل فمن اللاجئين، وأما المرأة فهى إحدى المومسات. التقيا عن طريق الصدفة وأتيا ليستريحا. وبعد حوار سريع وقصير يتعرف كل منهما على الآخر: فقد كانا متزوجين منذ عشرين عاما. تفرقا لأسباب سياسية وما التقيا بعدها. وحياتاهما، اللتان عاد الحظ ليجمع بينهما فى هذا الفندق القذر، تتفـرقان من جديد وإلى الأبد. لا شئ بمقدوره أن يجمع بينهما ثم يستمران، دون ما علاج لهذا الأمر، فى العراء. فى ترانزيت Transito يعالج دراما المنفى– رجل إسبانى مرة أخرى – فُصل عن حياته الماضية وها هو يفصل أيضا عن حياته الجديدة يقوم البطل، فى بيته بالمكسيك، بالتحاور مع زوجته بصورة متتالية، زوجته كروث Cruz، التى بقيت فى إسبانيا، ومع رفيقته الجديدة، ترانزيت (ترانسيتو). إن التعايش فى المكان المسرح الذى تتواجد فيه المرأتين، إحداهما مستدعاة فى الذاكرة، والأخرى تتواجد بجسدها، لكنهما يخبران عن أمر واقع بالتساوى بينهما، متواجدتان بدرجة متساوية، يبرهن بفاعلية درامية فائقة على الدراما الممتازة «للإنسان المبعد»: حياته المنقسمة والكاملة فى نفس الوقت، انتماءه، فى نفس الوقت، للمكان الذاتى «هناك» وللآخر الدانى «هنا»، التعايش المثير الشجون للإنسان القديم والإنسان الجديد، هو هو نفسه، ولكن يعود نبته إلى جذرين، ضمير بوجهين. فى هذا العمل الذى يأتى مكثفا فى العناصر النزاعية، يعالج، رغم أن ذلك لا يتم عن طريق المواجهة، الموضوع الدرامى الذى يدور حول اللقاء الذى يجمع بين الأب وأبنائه الذين بقوا فى بلدهم الأصلى، حيث شبوا على أرضه وتربوا فى أحضانه، والذين يصبح الأب بالنسبة لهم، فى الحقيقة الواقعة، رجلا مجهولا أو، على الأقل، إنسانا لا يحسب له حساب حقيقى فى حياتهم ولا يفهمونه، كلمات ذات مغزى بالنسبة للضمير المنشق والعارى للبطل، الجديد والمأساوى، خانوا Jano، الشخصية الداخلية الممثلة للشخص المنفى، تلك الكلمات المذكورة من قبل دومنيتش :

إميليو :

... وفى عجالة يختفى المستقبل. كل يوم هو عبارة عن خطوه فى الفراغ. لا أحد يعلم شيئا عن الغد، لأنهم ليسوا أنبياء ولهذا فإن قراءة المستقبل فى خطوط الكف أو فى أوراق اللعب يعد وظيفة مربحة. فعدم الأمان يصبح سيد الموقف. فما من أحد يتوارى. ابنى ليس هو ابنى، الذى كان من الممكن أن يكون ابنى. ماذا عساى أن أكون الأسبوع القادم؟ حربا أخرى؟ أين؟

كروت :

يبدو لى أن الأمر كان هكذا دائما.

إميليو: من قبل، بالأمس، كل هذا كان أمرا بسيطا. وفجأة تحولنا إلى مغامرين، لا شئ مضمون، أجدادنا، أماذا أقول أيها الأجداد، أيها الآباء! أكان بإمكانهما التنزه غافلين، أحرارا، واثقين، مخلصين. لا أحد من المنقذين. لا أحد يرى أبعد من أنفه. فالغد لن يكون نهارا، وإنما ليل بلا آخر (١، صفحة ٢٠٠)[١٠٤].

وموضوع آخر يمكن أن نعثر عليه فى هذا العمل الهام هو الصراع القائم بين الرغبة فى العودة إلى الوطن مع الأهل وبين الوفاء والاخلاص للنفس والأفكار التى تسببت فى هذا النفى. وفى كلمات توجه بها إميليو إلى صديق يفكر فى الرجوع، وكذلك فى الرجوع إلى نفسه، يقول :

إميليو : أتعتقد أن الوقت سيتغير هكذا كهكذا؟ إن الزمن هو ملك الشخص. ملك من يعيشه، وكيف يريده أن يكون؛ لا وجود لأزمنة أخرى الآن، ولا فيما بعد. فالوجود للزمن الذى تعيشه. الزمن الذى تكونه. إنه زمن تصنعه تقيمه، تغزوه، بقوتك، بإرادتك، بأفكارك. الأمور تسير بصورة سيئة؟ فلنتحملها ولنعمل على أن نجعلها تأتى أفضل مما هى عليه. ولكن، أنستسلم، أنعلن أنفسنا مهزومين؟ لست أنت، لست وحدك. إن هروبك يعنى ضمنا هروب من يليك. لست أنت، وإنما أنت هو ما تمثله؛ بالإضافة إلى ذلك تخيل أنت حياتك فى السجن، أو تحت ظل الحرية، أمران متساويان، بين أعدائنا، مجبرا على عمل ما يأمرونك به؛ يصبح من الـــلازم أن تقوم بالتنكر والارتداد عما كنت عليه طيـــلة حياتك (١، صفحة ٢٠٦).

فى الميناء El Puerto، نجد ضابطا فرنسيا يعمل فى صفوف المقاومة، أندرس Andres، يفر هاربا من الألمان، ويرى بأن هروبه هذا معرضا للخطر بسبب عدم صيانة صديقه كلاوديو Claudio للسر، كلاوديو الذى يعمل مديرا محررا لإحدى الصحف، قبل الاحتلال وينتمى إلى أولئك الذين يمثلون أوروبا التى تعيش واقع: إغلاق العينين يميت Morir Por Cerrar Los olos. فى اللحظة الأخيرة، عندما يصل البوليس، ينتحل شخصية صديقه فيغتال، فافتدى بموته هذا سلوكه السابق. ومع هذا، فإن الشخصية ذات المغزى الكبير هى شخصية إستانيسلاو Estanislao، الرجل الذى لا يحمل أى نوع من أوراق تعريف الشخصية ليعلن تمرده على مجتمع بوليسى لا معنى فيه للإنسان. وحين يطلب منه رجال الشرطة أوراق التعريف، يرد عليهم: «ألا تدركوا حضراتكم أن الإنسان يكون إنسانا، هكذا بلا شئ، بحسن النية؟ ألا يمكن العيش بلا أوراق تعريف؟» (ا ، صفحة ٢٣٤). وبعد قليل: «من تحسبوننى؟ أتحسبوننى بما أكونه؛ أؤكد لكم أننى إستانيسلاو جارين بولشينكو، أم تحسبوننى أى إنسان طبقا لما هو مكتوب فى بطاقة صغيرة أو فى كراس قذر؟ أتأخذون حضراتكم فى الحسبان العالم الذى تتخيلون العيش فيه؟ أتوصلتم إلى أن الصورة الملصقة بورقة ما أكثر فعالية من الأصل نفسه؟» (ا ، صفحة ٢٣٥). هذه الكلمات، التى تبرز موقف الرجل المهمش أو «المختطف»، هى التى تضفى روحا من التهكم المأساوى على نهاية العمل. يقوم رجل الشرطة الذى أطلق النار على كلاوديو، معتقدا أنه أندرس، بتفتيش الجثمان ثم يعلق بعد أن يكتشف معه بطاقة التعريف: «لقد وصلنا فى الوقت المناسب، والحمد لله أننا لم نمكنه من أن يفتح فمه... فهؤلاء السائحون هم من الخطرين...(إلى رفقائه) ألا تعلمون تحت أى شخصية يخفى حقيقته؟ ليس سوى أنه ينتحل شخصية مدير التحرير القائم على أمر جريدة أنباء الغرب. (يقول عن الأوراق) وإن شئنا أن نصنفها، فهى أوراق متقنة للغاية. ولكن لم يولد إلى الآن من بمقدوره أن يخدعنى» (ا ، صفحة ٢٣٩).

– مسرح إسبانيا فرانكو El teatro de La Espana de Franco :

تتكون هذه المجموعة من أربعة أعمال: العودة La Vuelta، رجال المقاومة Los guerrellieros، السجن La Cárcel، النسيان Un Olvido تجرى أحداث هذه الأعمال فى إسبانيا أواخر الأربعينيات. وقد كتب مؤلف هذه الأعمال عند إشارته إليها وإلى المسرح الذى كتبه من فصل واحد يقول: «... بعضها يفترض أنها تجرى فى إسبانيا، على وجه

التحديد فى السنوات التى كتبت فيها، من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨، أى، عندما اعتقدنا- وقد أخطأنا الحساب- أنه بانتصارهم لن يتأخر إرساء قواعد الحرية فى شبه الجزيرة. ولم نكن نحن المبعدين فقط الذين سادهم هذا الاعتقاد، ومن هنا تأتى الانطلاقات التى قام بها العديد من أبناء المقاومة والخيالات الباطلة، والأمكنة المتخيلة. مسرح الظروف السيئة؛ تمت صناعته من أجل ما كان قليـل الاحتمال والتوقع: تسلية الأوهام» (صفحة ٢٤١).

بالنسبة للعودة La Vuelta فإن بنيتها تقوم على أساس حق اقتصاد الموارد يقترب من حد الزهد، ويتركز حدثها حول موقف واحد: العودة إلى البيت والقرية لإحدى النساء، معلمة قديمة، خرجت لتوها من السجن. لا مكان لها هناك، لا كزوجة ولا كمدرسة، فقد شغلا بغيرها. إن عودتها تشبه عودة الشبح الذى يعود إلى عالم الأحياء، العالم الذى يرفضها، لأنه لم يعد لها مكان فيه، وتشعر بأنها قد انتزعت منه، فها هى قد قمعت فيه وطوردت أحلامها التى ناضلت من أجلها، عالم يتحدث اليوم لغة أخرى. ولا حقا، قام مؤلف العمل بنشره إلى جانب عملين آخرين فى مجلد بعنوان عودة المبعدين Las Vueltas(١٠٥).

فى رجال المقاومة Los guesilleros والسجن La Cárcel يطرح موقف غائى واحد، لغة مغزى وتطور مقيدان بالمهمة التعليمية السامية التى يؤديها. فى العمل الأول نجد مجموعة من رجال المقاومة ينتظرون فى كوخ صغير نتيجة مهمة طال الإعداد لها: نسف أحد المعابر. لم تنفذ هذه العملية بسبب خيانة البعض، ووقع المخربون فى أحد الأكمنة. الخائن واحد من بين الأعضاء الخمسة ولابد من كشف النقاب عنه حتى يتم تجنب تماديه فى الإبلاغ عنهم ويعرض أعمال المخربين من رجال المقاومة للخطر. وأمام الفشل فى كشف النقاب عن شخصه، يقرر قائد المجموعة الاستسلام للحرس المدنى دون أية مقاومة. كانت نهايتهم القتل، ما عدا الخائن فقد ظل على قيد الحياة، وهكذا علم من تبقى من ذلك التنظيم من هو «الجاسوس البذئ». إن التضحية بحياتهم ستكون، مع هذا، غير ذات فائدة، فها هو الخائن قد عمد إلى ملء نعش خامس بالتراب والحجارة، كما لو كان هو الآخر قد نفذ فيه حكم الاعدام. ولكن الكاتب يخترع، بالإضافة إلى ذلك، نهاية أخرى مثالية: يلقى الخائن حتفه بعد أطلقت عليه إنكارنا

Encarna، أحد أعضاء التنظيم النار من مدفعها الرشاش، جاعلا الحياة تدب فى حوار أخير على لسان الموتى من رجال المقاومة :

فيديريكو : هذا كذب. إنك تحاول إقناعنا بأن الأمر قد حدث على هذه الصورة بينما أنت على يقين من أنهم قد قتلوا جميعا، من أن الجاسوس قد ذهب مع الحرس المدنى وقتل، بعد ذلك بمدة طويلة، فى سريره محاطا بالنياشين.

إنكارنا : وماذا؟ أكان ذلك عدلا؟

فيديريكو : كلا

إنكارنا : وماذا إذن؟

فيديريكو : لكن هذا لا يمثل الحقيقة.

إنكارنا : لسنا هنا بصدد ما كان، وإنما بصدد ما كان يجب أن يكون.

فى السجن La Cárcel، نرى السجينة، سوسانا، أحد أعضاء التنظيم السرى، التى اضطرت للنوم ليلا إلى جوار ضابط السجن، تحلم بصوت عالٍ فتكشف على غير رغبة منها خطط التنظيم. وهنا تقترح عليها السجينات الأخريات، بعد أن أوقفاها على حقيقة الخطر الذى تعنيه أحلامها السابقة عن كشف خطط التنظيم، بأن الحل الوحيد يكمن فى الانتحار. وهو الحل الذى تقبله سوسانا باعتباره الوسيلة الوحيدة لإنقاذ المجموعة.

أما النسيان Un Olvido فهو عبارة عن نقد عنيف للفساد الأخلاقى والسياسى للمجتمع الإسبانى، المتجمع فى جالية صغيرة يمثلها العمدة، رمز السلطة، وأسرة. ثم إلقاء القبض على جيرّموا . وقد نسى أخو زوجته، ريكاردو أن يعطيه الانذار المكتوب فى ورقة والذى كان بإمكانه أن يجعله يهرب فى الوقت المناسب. وحتى لا يرى نفسه متورطا مع النظام، معرضا وضعه للخطر، يقرر بالاتفاق مع زوجته، أخت جيرّمو، التظاهر بأن النسيان كان عن رغبة منه– العمدة، متلاعبا بخوف ريكاردو من أن يرى نفسه متورطا– أتعتقد الشرطة بأن النسيان كان إراديا؟ وإذا لم تصدقه، ألن يكون مدنسا لمجرد أنه قريب لجيرّمو؟–، يقدم له حلا آخر: فى مقابل بضعة آلاف بيزيتة

سوف يعلن بنفسه أن جيرّموا برئ، وهو ما يستتبع أن يصبح ريكاردو مواطنا لا تشوبه شائبة فى نظر النظام. يتم، بالطبع، تنفيذ الاتفاق. وبالنسبة للبراءة أو الإدانة فلا وجود لهما فى ذاتيهما، موضوعيا، وإنما فى خدمة مصالح شخصية، دون أن يؤخذ فى الحسبان بأى قدر كان الحياة الإنسانية. والاعلان عن مثل هذه اللعبة للمصالح يشكل إدانة حادة للنظام الذى يفسح المجال لإمكانية مثل هذه اللعبة.

– المسرح البوليسى El teatro Policiaco :

تتألف هذه المجموعة من ثلاثة أعمال: هكذا كان Asi fue رجل فوضوى Un anarquista، الرجال العظماء Los excelentes Varones يقع حدث العمل الأول فى عاصمة إحدى المحافظات الإسبانية عام ١٩٢١، ويقوم بناؤه على أساس من تقنية التسلسل التراجعى للأحداث (الفلاش باك)، ابتداء من حدث آنى، تنفيذ الحكم فى رجل مذنب، يبدأ التراجع فى الأحداث حتى مصدر المعلومات، حلقة بحلقة، تأتى السلسلة كلها عبارة عن تسلسل لمواقف من عدم الثبات، النية السيئة، عدم المسئولية، افتراض بلا أساس وفى الأصل، سوء تفاهم. منذ المشهد الأول يعقد ماكس آوب مواجهة بين وجهتى نظر حول ما حدث، وجهة نظر حاكم المحافظة، وجهة نظر سياسية إنسانية وليبرالية، ثم وجهة نظر ثانو Zano، رئيس الشرطة. وفى مواجهة هذا الأخير، الذى يمثل نظاما سياسيا تمثل حقيقة الأحداث بالنسبة له أمرا ثانويا، حيث ما يهمه هو أن الأحداث تصبح فى خدمة النظام وأهدافه الخاصة، بحق أو بدون حق، نرى أن السياسة التى يمثلها المحافظ وفهمه للحقيقة، والعدالة، والواجب تعد غير ذات فعالية فى الأساس. فى عالم محكوم وموجه من قبل جهاز بوليسى تام وغير إنسانى فلا أهمية للقيم التى تحكم تحركات الإنسان حتى هذه اللحظة. بل إن الأمر أشد وأنكى: الإنسان قد فقد أهميته: هل ينفع، حيا أو ميتا، أم لا نفع من ورائه. وحتى حين العلم بأن الرجل الذى نفذ فيه حكم القتل، رودولفو ناخيرا Rodolfo Najera، لم يكن مذنبا وأن موته كان خطأ، نرى رئيس الشرطة يقول فى استنتاجه: «ألا يفيد موت رودولفو ناخيرا النظام؟ ألم يكن موته معلنا فى خدمة وصالح الحكم الرشيد للأشخاص الوقورين، دفاعا عن القانون؟ (...). هذا بالإضافة إلى أن موت رودولفو ناخيرا يعنى نشر الهدوء. وهو ما يهم» (صفحة ١٠-١١).

أما في رجل فوضوى Un anarquista، فنجد دانتون Dantón، الرجل الفوضوى الذى تبحث عنه الشرطة، وجابرييل، النشال المحترف يتعرفان على بعضهما فى غرفة فى أحد الفنادق الرخيصة. يجرى بين الاثنين حوار على درجة عالية من الأهمية. دانتون يؤمن بضرورة الثورة من أجل تغيير المجتمع. وجابرييل يرى بأن «الأقوى هو الذى يكسب دائما. أن يصبح على حق أو على غير حق قبل أن ينتصر، لا يهم. فإذا ما اقتتل اثنان، فنفس الشئ هو أن يكون أحدهما وغدا، إذا كان يزن عشر كيلو جرامات أكثر، أو قديسا. إلا إذا كان هذا الأخير يملك مسدسا ويحكم التصويب». وهنا يقوم دانتون، المثالى الذى يؤمن بقضية، بتكليف جابرييل، الرجل الواقعى الذى لا يؤمن إلا بنفسه فقط، بمهمة. وما إن يخرج من الحجرة حتى يقدم للشرطة أدلة الإدانة ضد دانتون وذلك حتى يقبض المكافأة. يجرى هذا الحدث فى عام ١٩١٤.

أما بالنسبة للرجال العظماء Los excelentes Varones فتجرى أحداثه داخل أحد المكاتب، تعلق به صورة لهتلر، التابعة للمجلس العام للشرطة من برلين، ١٩٣٩، على الرغم من أن هناك إشارة للمؤلف تضيف: «مكان وحدث لا يطرأ عليهما التغيير». إن المعنى الغائى وصروف الدهر التى لحقت بكل واحد من الشخصيات - اغتيال المدرس وينكل على يد المستشار العام، انتحار روس ونقل الموظف جوستابو أرتمان ليصبح الموظف الأعلى أوتورينكلى، الذى يكلف بمهمة مراقبة المجلس العام- لا تشير فقط إلى النظام البوليسى النازى، ولكن المؤلف يستعين بهذه الأسطورة لكى يكشف بواسطة اختيار موقف تاريخى معين عمل، وبنية ومضمون نظام بوليسى كلى، أيا كان مكانه وزمانه. إن صورة هذا العالم، القائم على أساس من الشك كوسيلة وعلي الفكرة القائلة بأن الناس فرادى وجماعات مذنبون دائما بالقوة، هى التى تشكل النواة الدرامية لهذا العمل.

فى الواقع، فإن الأعمال الثلاثة، التى تجرى أحداثها فى أزمان تاريخية مختلفة- ١٩١٤-١٩٢١-١٩٣٩- تتطلع إلى أن تشكل من الناحية الدرامية بنية ذات دلالة متماثلة، تقتصر مهمتها على دعوة المتفرج كى يكون على وعى بالشئون الداخلية لحاضره الذى يعيشه. هذا التوجه صوب الحاضر نراه واضحا، على سبيل المثال، فى الرجال العظماء، حيث يقول المدرس وينكل فى لحظتين متتاليتين من الحوار: «الشرطة... الناس لا يدركون أنها سوف تكون القوة الأصيلة فى المستقبل. الجيوش

أصبحت مدعوة لكى تتوارى بصفتها جماعات؛ ولسوف يحل البوليس محلها، لأن الحروب القادمة لن تكون ضد بلد وآخر، وإنما مضاربات داخلية، لا تمت إلى المدنية بصلة، وطنية أصيلة، داخل كل شعب. وهكذا فقد اضطرت الظروف ألمانيا إلى أن تقوم بدور الرقابة البوليسية على العالم أجمع» (إشارة للمؤلف يقول بدور الرقابة البوليسية على العالم أجمع» (إشارة للمؤلف يقول فيها: «هذه العبارة تطبع بحروف مائلة، لأنها أخذت من مجلة «أبناء الأمم المتحدة»، مع تغيير ألمانيا بالولايات المتحدة فقط») «والشرطة هى القوة الإجبارية للعالم الذى نراه يولد الآن. والشعب الذى يصبح لديه جهازا بوليسيا أفضل، هو الفائز والمسيطر، وفجأة، لحدث طارئ (فى حالة العمل: هكذا كان Asi fue)، الذى لا حساب فيه بأى مقدار رغبتك ولا رغبتى فحضرتك لابد أن تأمر... بإلغائى ومحوى. إنها مملكة البوليس. !البوليس، مالك الدنيا! أسيصبح العالم عالم رجال الشرطة! كل شخص ببطاقته!» (هذان الاستشهادان موجودان فى الفصل الثانى، صفحة ٧٧-٧٨).

يستخدم ماكس آوب بوعى شديد، فيما أرى، الوسيلة الدرامية المعروفة باسم التغريب، الأثر الخامس (المؤثر الخامس) لبرتولد بريخت، والذى لا يعد، فى الأساس، اختراعا أبدعه بريخت، وإنما هو أمر نجده حاضرا على مدى تاريخ المرح الغربى، إذ أنه، فى جوهره، يعد مكونا لكل عملية تهدف إلى المعالجة الدرامية للواقع التاريخى(١٠٦). وبوعى تام رفضت استخدام الصيغة القائلة «بالمسرح الخماسى» فى الصفحات السابقة، وذلك لكى أتجنب تداعيات غير ضرورية مع الفن الدرامى عند بريخت.

- المسرح الصغير وأعمال مسلية Teatrillo y diversiones :

من بين الأعمال التى تكون هاتين المجموعتين، حيث تدرج رقصة البخيل Jácara del avaro، فى الفترة السابقة على الحرب الأهلية، سوف نتحدث فقط عن اثنين: الكوميديا التى لا تنتهى Comedia que no acaba والموتى Los muertos. أما الأعمال الأخرى، رغم أنها على اختلاف فيما بينها تعد تمرينات ممتازة لحوار حاد، ذكى، عبقرى، ساخر أو مثير للشجن، ففى كل الأحوال، تعد مسرحا صغيرا داخل الاطار الكلى للفن الدرامى عند ماكس آوب.

بالنسبة لعمله الكوميديا التى لا تنتهى Comedia que no acaba فإنه يكون، من الناحية الموضوعية، جزءاً من الصورة الأوروبية الواسعة لماكس أوب. شابان - فرانز وآنا-، فى ألمانيا عام ١٩٣٥، قد انتهيا لتوهما من قضاء ليلة حب أولى لهما معا فى إحدى غرف النوم . أصبحت الدنيا، وأصبحا هما وقد انتشى كل منهما بالآخر. هذا الحماس الغرامى من جانب فرانز الموجه صوب مستقبل يعنى الاتحاد التام مع آنا، ينقطع بصورة فظة على أثر اعتراف من قبل آنا: إنها يهودية. أمام هذا الاعتراف الكشفى لم يعد الشابان مثلما كانا، مثلما هما عليه الآن، عشيقان، لكى يتحولا إلى شخصين غريبين، مختطفين من أنفسيهما: نازى ويهودية حوار مأساوى، دون ما إمكانية للقاء جديد، يجرى بينهما. وهنا نجد الكاتب يقطع الحدث بكل فظاظة. «ليس- يقول- للنهاية، ولا أحدا من الذين يقترحهم يرضيه». هكذا يصبح الشخصيتان أسيرتين لموقف لا ينتهى، له نهاية هى فى الحاضر والمستقبل عدم وجود النهاية، وهو بالضبط، فى رأينا، ما يمنح هذا العمل كل ما يتمتع به من روح وكثافة تراجيدية. كلا الشخصيتين سوف يظل دائما داخل هذه الدائرة المغلقة دون أن تكون هناك إمكانية لفتحها، أحدهما فى مواجهة الآخر، دون العثور على باب يهرب من خلاله.

والموتى Los muertos يعد، داخل الإطار الهجائى للبيئة البرجوازية الصغيرة للمجتمع الإسبانى فى الأقاليم فى فترة ما قبل الحرب الأهلية، بمثابة القصة المؤثرة لحيوات لا فائدة من ورائها، تتحطم فى هدوء، وتتآكل بفعل الآلية الإجتماعية- الحضال، الروتين، الابتذال، المحرمات، أعمال القمع، الملل، التقاليد المرعبة فى المجتمع-، التى غرق فيها البطلان، بلا فائدة، وبلا معقولية، ماتيلدا ودون بريكلارو، بعد أن دامت خطبتهما طوال حياتهما، وحين تدرك ماتيلدا بأن حياتها لم تكن ذات فائدة تذكر، كان الوقت قد تأخر كثيرا. وما هى إلا عائق لابد من طرده من الساحة، التى ستخرج منها، رويدا رويدا، دون أن يكون بمقدور أحد الرد على سؤالها: «خطأ من عساه أن يكون؟».

شهادة لا تقبل الرشوة من قبل ماكس أوب، يظل على عهده بتقديم الشهادة فى عمليه الأخيرين: الحصار El Corla (١٩٦٨) وصورة جنرال Retrato de un general (١٩٦٩)(١٠٧). أما العمل الأول فهو بمثابة رثاء لموت المقاوم إرنيستوتش جيبارا. والثانى، حوار بين جنرال أمريكى وبين أسير فيتنامى، اللذان، بعد أن حاربا جنبا إلى جنب فى الحرب الأهلية الإسبانية، يتواجدان الآن وجها لوجه فى معسكرين متعاديين.

أهذا يكون مسرحا ؟، يتساءل المؤلف فى «التقديم»، ثم يجيب: «ساخرا من جملة شهيرة، يمكننى القول بأن هذه الحوارات ليست مسرحا؛ ولكنها حقيقة واقعة حقا». ومن ناحيتنا نقترح تسمية نوعية لهذا العمل، ألا وهى المقال الدرامى.

خامسا - خارديل بونثيلا ومسرح اللااحتمال (١٩٠١-١٩٥٢) :

بدأ خارديل بونثيلا Jardiel Poncela مشواره ككاتب درامى عام ١٩٢٧ حين افتتح عمله: ليلة ربيع بلا حلم Lina noche de Primavera sin sueno. على الرغم من أنه على مدى الحقبة السابقة قد كتب أعمالا مسرحية كثيرة، وخاصة بالاشتراك مع سيرافين آدامى Serafin Adame، فإن هذه الأعمال، التى تملص فيها خارديل فيما بعد، تخلو من أيّة أهمية ولا تدخل بأى قدر كان عند محاولة تقويم المسرح الذى يعد بحق مسرح خارديل بونثيلا. ومنذ عام ١٩٢٧ وحتى اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦ يفتتح سبعة أعمال أخرى، يبرز من بينها: لحضرتك عينا امرأة مهلكة Listed tiene Ojos de mujer fatal(١٩٣٣)، أنخيلينا أو شرف الفريق Angelina o el hanor de un brigardier (١٩٣٤)، إنذارات الشيطان الخمسة Las Cinco adverten-cias de Satanás (١٩٣٥)، وخاصة، أربعة قلوب بفرامل ورجوع للخلف Cuatro Cora-zones con freno y marcha atrás (١٩٣٦)، حيث يصل الفن الدرامى عند خارديل بونثيلا أول درجات النضج الداخلى، مشكلة العينة الأولى من هذا المسرح اللااحتمالى الذى أتى يتتبعه منذ البداية. بعد الحرب الأهلية، ودون أن يحدث انقطاع ما مع مسرحه السابق، كتب عشرين عملا آخرين حتى عام ١٩٤٩، الذى شهد افتتاح آخر أعماله: النمور المختبئة فى حجرة النوم Los tigres escondidos en La alcoba. من بين هذه الأعمال العشرين نجد: زوج ذهابا وإيابا Lin marido de ido y Vuelta (١٩٣٩)، إيلوايسا تحت شجرة اللوز Eloísa está debajo de un almendro (١٩٤٠) لصوص لكن شرفاء Los Ladrones somos gente honrada (١٩٤١)، سكان البيت المهجور Los habitantes de La Casa deshabitada (١٩٤٢) ظاهرها أبيض وباطنها وردى Blanca Po fuera y rosa Por dentro (١٩٤٣).

منذ عمله الأول وحتى الأخير، كان على خارديل أن يقف فى موقع المواجهة مع النقاد المسرحيين الذين، باستثناءات معدودة- كان أهمها وما زال ما تبناه ألفريدو

ماركيربي، هاجموا بشراسة مسرحه، باسم مفهوم تقليدى للمسرح الكوميدى عامة، والذين، بهذا المنطق، ما عرفوا وما أرادوا أن ينظروا ما فى مسرح خارديبيل بونثيلا من أصالة وتجديد، كمحاولة فى البداية، وكواقع، فيما بعد؛ انتقادات دافع خارديبيل عن نفسه فى مواجهتها بعدوانية غير قليلة. وحين نقرأ اليوم الاستهلالات التى كتبها الكاتب لتصاحب طبعة أعماله الكوميدية، التى عادة ما كان يطلق عليها «الظروف التى واكبت التفكير فيها، وكتابتها وافتتاحها»، ليس بمقدورنا إلا أن نفكر فى مركب مضنى لهوس مطارد. وفى حالة الروح التى تنزع إلى الضعف العصبى والأزمات التى تصيب الإنسان بالضيق والحزن مثلما كان حال خارديبيل، فإن الانتقادات والهجوم من جانب نقاده كان لابد لها أن تشكل تعذيبا بالنسبة له. لا شئ يثير الشجن مثل العامين الأخيرين لخارديبيل بونثيلا وعملية مرضه، والأيام الأخيرة السابقة على وفاته عام ١٩٥٢ .

أحد المبادئ التى قامت عليها الفلسفة الجمالية لمسرح خارديبيل بونثيلا، أو الهدف والأساس الذى قام عليه مسرحه، والذى صرح به فى مرات عديدة مؤلفه، كان يتمثل فى التطلع إلى اللااحتمالية. فمنذ عمله الأول يظهر لنا وهو يُصِّر على أن يكسر خط السير فى ركاب الأشكال التقليدية للكوميديا فى المسرح، المرتبطة بما هو محتمل وبالواقع الممكن. كان هذا التطلع، الذى لم يتحقق بصفة دائمة، المليئة بالاستسلام والتنازلات لجمهور لا يريد قطع ما بينه وبين عادة الضحك المثار بواسطة نفس العناصر والآليات الكوميدية - نكتة لغوية، خطأ، تشويه ومبالغة- تقوم على أساس من الاحتمال، هو الذى شكل عنصر الثبات عند خارديبيل بونثيلا ومسرحه بصورة أبرز من غيره. «إن إنتاجه- كتب جارثيا بابون García Pavón- يمثل صراعا هائلا من أجل أن يتحلل من التراث التمثيلى المحدد والمنطقى. حتى يتحاشى القوالب المطروقة ويحمل مسرحه وروايته الكوميديين إلى مظاهر غير معلومة من قبل»(١٠٨).

من بين النصوص العديدة التى يؤكد فيها خارديبيل بونثيلا نزعته لعدم التواصل مع القديم وهو التطلع - هوى حقيقى من جانب الكاتب - إلى اللا احتمال، يبدو لى من المهم أن نذكر اثنين فقط، أحدهما معلوم للغاية ومكرر من قبل الذين كتبوا عن مسرحه وآخر أقل شهرة ومعرفة، والذى حسب علمى، أنه لم يذكر. يأتى النص الأول مذكورا فى «الاستهلال» الذى يصدّر به لعمله: أربعة قلوب بفرامل ورجوع للخلف

Cuatro Corazones Con freno y marcha atrás : «من جانبي وككاتب كوميدى، وتبعا للنوعية الخاصة للمزاج الذى أتحلى به، كان عليّ أن أبحث عن حل على مدى كل عمل كوميدى للعديد من المشاكل العسيرة للتقنية المسرحية. فى هذه الأعمال نرى أن اللاحتمال احتمال يؤثر بدرجة كبيرة ودائمة، وفى الواقع، فلا يسترعى انتباهى ويغرينى سوى هذا اللااحتمال؛ بهذه الطريقة، فإن ما يوجد هناك بين ثنايا أعمالى من هذا اللا احتمال قمت ببنائه دائما كتنازل وحفاظ على التوازن، وبنفور»(١٠٩). أما النص الثانى، الأطول، فنجده فى محاضرة ألقاها خارديل بونثيلا فى بوينس أيريس عام ١٩٤٤ والتى نذكر منها هنا بعض الأجزاء :

يا له من مقزز سماع كلمة «احتمال» المطبقة علي الفن المسرحى! لأنه إذا كان المسرح محتملا، ألا يعنى هذا نفيا عادلا للمسرح؟

أيبنى هناك مبنى مناسبا، وتوضع هناك فى المواجهة مئات المقاعد التى من خلالها يمكن الرؤية والسماع، تنشأ هنا العلاقة المعقدة لخشبة المسرح حتى يصبح ما يجرى هنا صورة وحالة مشابهة لما يمكن أن يحدث هناك ؟ كلا، كلا ! من أجل هذا، يصبح من الأجدر أن نحيل المبنى بأكمله إلى جراج أو إلى مصنع تصنع فيه عجائن الشوربة.

كلا ! إن ما يحدث هنا بالداخل لابد له أن يكون مخالفا بصورة كبيرة بقدر الاستطاعة عما يمكن أن يحدث بالخارج. وكلما أصبح مختلفا أكثر، يصبح أكثر من الناحية اللا احتمالية. وكلما كان غير محتمل، أصبح أكثر قربا مما يجب أن يكون عليه المسرح(...)... فى هذا النوع من الاطار الذى يعد بمثابة القائم الذى يتوكأ عليه الجمهور حتى يتمكن من مشاهدة عرض غير مألوف. هذا الحاجز الضوئى يجب أن يكون الحد الفاصل بين عالمين لا يعدان فقط مختلفين، وإنما هما متغايران، متناقضان، متنافران، هناك، فى الظل الناقص، توجد الحياة اليومية، المشاكل الأسرية، الأمور الشائعة، العادية؛ أما هنا، تحت تأثير ألف لعبة ضوئية، يوجد ما هو متخيل محض، ما هو مستحيل، لا معقول، خيالى؛ هناك الواقع؛ هنا الحلم؛ هناك، كل ما هو طبيعى؛ هنا، ما هو غير

محتمل؛ هناك الهموم، الأحزان، الحزن المتكرر؛ هنا- كتعويض إلهى يقدمه الفن- عدم الاكتراث بشئ، السعادة، الضحكة المجددة.

الضحكة المُجَدَّدَة...

كان هذا هو الهدف الذى دفعنى منذ سنوات مضت إلى عالم المسرح وفيه يجعلنى أداوم حتى اليوم: إنه الهدف الذى يكمن فى تجديد الضحكة. آن لنا أن نطرد ونستبعد من المسارح الاسبانية الضحكة القديمة البلهاء لذلك الأمس التليد، مستبدلين إياها بضحكة اليوم التى يتحول فيها الهرم إلى شباب، والبلاهة إلى فطنة. هذه الضحكة الشابة والذكية، التى أصبح لها هيكل صنع من اللا احتمال والخيال، يحقن فى عروقه بكل ما هو خيالى ويُملأ قلبه بشوق شعرى(١١٠).

أعتقد بأن هذا الشاهد المطول يستحق الذكر. فيه يعرض خارديبل بونثيلا بطريقة واضحة مفهومه للمسرح كملكة لما هو غير محتمل، للامعقول، لكل ما هو خيالى، يتناقض مع واقع الحياة اليومية، هذا إلى جانب رغبته فى تجديد الضحك وليس فقط المسرح الكوميدى الإسبانى. لم يكن الاصرار، يبدو فى قليل أو كثير، مبتذلا وغير هام. وما كان، بالطبع، مهمة سهلة. فأمام هذا التجديد وقفت عقبات كثيرة تحول بينه وبين الحقيقة. كثير من هذه العقبات كان خارجيا، تاريخية خالصة؛ وأخرى، داخلية شخصية، من جانب المؤلف نفسه. وها هى بعض عقبات النوع الأول، التى أشار إليها جارثيا بابون: «فى البداية لا تخرج العقبات عن كونها ممثلة فى الثقل الذى كان للمسرح بأكمله، المسرح الكوميدى السابق على الجمهور والكاتب نفسه، المسرح المرئى، الموسيقى ذى البنية الواقعية... العادات المتأصلة فى المجتمع، الاحتمال، الأشياء المطروقة ظلت تلاحقه كما لو كانت شبحا» (المقال المذكور، صفحة ٩٢). وبين العقبات التى تمثل النوع الثانى، العقبات الشخصية، يشير الناقد المذكور: «تحديد أهدافه، خلوه من «الهموم ذات الاحداثية الانسانية الكبرى»، عدم وجود «الأفكار الأساسية»، والميتافيزيقا مهما كانت متواضعة». «وقد ساهم فى هذا الضعف العقائدى مازال الكلام على لسان جارثيا بابون- تركيبته العقلية، وإنما بنيته. كان خارديبل بونثيلا مجرد حامل للفكر التجديدى(...) خارديبل مثل غالبية كتاب الكوميديا فى عصره، ليس رجلا يلجأ إلى عالم المكتبات، وليس مفكرا منهجيا. إنه قارئ طموح،

برجوازي؛ صاحب مطبخ عالمي، يمتلئ بالنماذج التي تسير على نهج سلسلة من الكتاب الشبان الذين يمزجون التمرين الأولى بالمغامرة الغرامية والحياة. ويختتم جارثيا بابون كلامه قائلا: «لو أن خارديبل كان كاتبا ذا تأهيل ثقافي متين ومهتم، لوجد مسرحه، الذي حظي بتجديدات وإبداعات فائقة، الفرصة للتعمق أكثر. لما ظل متوقفا عند كونه مجرد تمرين متخيل. وفي كل الأحوال، لو أنه التزم بما أشرنا إليه، لأصبح، مثله في ذلك مثل جوميث دي لاسيرنا، وبايي إنكلان ولوركا، يحظى باهتمام أكبر. (المقال المذكور، ص٩٤).

لقد جعل خارديبل بونثيلا دائما، في قدر قليل أو كثير، إبداعه الدرامي متوقفا على النجاح، رغم أنه حتى يحقق مثل هذا النجاح كان عليه أن يتنازل أكثر مما هو مرغوب للجماهير المعينة التي كان يكتب لها، وبالاضافة إلى ذلك، تنازلاته التي كان يقدمها للقائمين على أمر شركات التمثيل والممثلين. إن مسرحه مستوعب ومنفذ في إطار التبعية المباشرة بقدر كبير للممثلين، وأصحاب شركات التمثيل والجمهور، وحتى أنه في العديد من الأحوال كانت تضاف إلى هذا العجلة المفرطة، مقيدة بناء وموضوع العمل الدرامي بمسميات رغم أنها كانت تشكل جزءاً مباشرا من الظاهرة المسرحية- ذوق أحد مديري شركات التمثيل أو مشاكل التقسيم أو التوزيع لشركة ما أو ضرورات وضع البرامج وافتتاح أحد المسارح- إلا أنها ما كان لها أن تشكل جزءاً، في وضوح، من بنية الدراما. وقد أدى هذا إلى إجباره، بلا شك، على وضع حدود معينة لحريته الابداعية، مضحيا بالظروف التي أحاطت باللحظة المسرحية أكثر من الملائم. وقد أوضح لنا خارديبل بونثيلا نفسه بذكاء كبير ماكنا نجهله حول هذا كله في «الاستهلالات» التي صدّر بها أعماله إن مسرحه مستوعب، كما كان يكرر في مرات عديدة، كفن للتسلية لقطاع كبير، حيث يقول- في المحاضرة المذكورة- «من غير المفيد أن ندير ظهرنا للجمهور لأن خشبة المسرح تدير له وجهها»(١١١). لا أحد أفضل من خارديبل بونثيلا قد عبر، بوعي تام لما كان يفعله كمؤلف، ذلك الخضوع الخطر والتغريبي للكاتب بالنسبة للمناخ المسرحي الذي عليه أن يتحرك فيه، والذي أصبح هو نفسه في هذا المناخ ضرورة حيوية: ها هو النص التالي:

> إن مهنة الكتابة للمسرح والمناخ المسرحي يذلان الكاتب ؛ حيث تعمل المهنة على الحد من الخيال، تدمر ما ورد بالمعاجم، تصيب التعبير بالفقر،

تقلل من التطلعات، تحيل الكاتب إلى عداء؛ أما المناخ المسرحي فيعمل على إكمال العمل المدمر مبعدا من يتنفسه عن الوسائل حيث يزرع الروح مستنفذا إياه أفضل الأوقات في سياسة دعائية ومكيدية، جاعلا عزلته مستحيلة، وكذلك تأملاته، والاستجماع الخصب، والتبصر الخصب أيضا، ماسة حافة الشعور عنده، فتجبره على العمل فوق ورق مسطر، بالمشرع والخضوع للوقت المحدد؛ تحيل الكاتب، في النهاية، إلى كتلة هامدة تدور مقلوبة بين تروس ماكينة لا ترحم، دون إرادة. دون مشيئة ودون روح(١١٢).

على الرغم من أن هذا النص لا يبرر شيئا، إلا أنني أرى بأنه لابد من أخذه في الاعتبار حتى يصبح بوسعنا أن نفهم دراما المؤلف المسرحي التي عايشها خارديبل بونثيلا على مدى ما يزيد على عشرين عاما، والذي ما رغب وما استطاع قط أن يخرج منها، حيث إن مهمته ككاتب درامي كانت تنحصر في -وقد تحمل هذه المهمة بهذا الشكل- ليس فقط في تجديد المسرح الكوميدي- هذا المسرح الذي أسماه «المسرح المقرز في الحاضر وفي كل وقت» - (١١٣) - أو الضحكة المبتذلة السهلة، وإنما يهدف إلى تغيير الحساسية نفسها لدى الجمهور الإسباني باعتباره جمهورا خاصا بالمسرح. هذا الأمر الأخير هو ما شدد عليه بكل قوة أدولفو بريجو **Adolfo Prego** في دراسته «خارديبل في مواجهة المجتمع **Jardiel ante La Socdeiad**»: «كان الهدف الاجتماعي الأسمى لخارديبل ينحصر... في إعادة تربية الجماهير الإسبانية، إصرار انتحاري حقيقة(...). كان مسرح خارديبل بونثيلا في عصره مفاجأة في اختلافه عن المسرح الذي عرفه المتفرج حتى الآن» ثم يضيف بعد ذلك: «بإمكان المؤلف أن يواجه الجمهور (المجتمع) في مخططات كثيرة متنوعة. بإمكان المؤلف أن يجعل كل ما يعجبه مثاراً للسخرية، سواء أكان ذلك يتعلق بالموضة، والتقاليد، والأفكار السياسية والاجتماعية، إلخ. هذا هو المسرح الذي يمارسه الآن بعض الكتاب المسرحيين. لقد اتبع خارديبل بونثيلا طريقا آخر: لقد واجه المجتمع عبر المسرح نفسه كظاهرة جماعية كان بالإمكان أن يوضع في مكانة رفيعة. أطلق تحديد تجاه الجمهور...» (العمل المذكور، صفحة ٥٨-٦٠). لا يجب أن ننسى هذا في الوقت الذي نضع أمامنا إنتاج خارديبل بونثيلا. حيث إن الاشتراطات المتعددة والتي لا تنكر لمسرحه لم تكن فقط إشارات خضوع،

وإنما إشارات دالة على أسلوب معين يتبعه. هذا هو على ما يبدو لى المعنى الغائى لهذه التـأملات :

> إن المؤلف المسرحى غير الفنان يتوجه إلى الجمهور الموجود؛ أما المؤلف المسرحى الفنان حقيقة هو الذى يصنع لنفسه جمهورا لا يوجد إلى الآن.
>
> إن الثائر الحقيقى المناصر للفن لا يكافح من أجل تدمير القديم، وإنما يكافح من أجل بناء الجديد، وهو على وعى بأنه، كلما نزل الجديد إلى أرض الواقع ليعمل، يكون فى هذا تدمير للقديم بطريقة آلية.
>
> والمسرح بلا شك هو الجمهور الفنى الذى يؤدب الجمهور أكثر من غيره، ولكن كل ما يهدف إلى كتابة مسرح تربوى تعليمى يظل فى النهاية بلا جمهور يؤدبه ويهذبه(١١٤).

إن الجديد الذى يعد بمثابة الجانب التفاضلى الأساسى فى المسرح الفكاهى لخارديبل بونثيلا بالنسبة للمسرح الكوميدى السابق- الساينيت الذى كتبه أرنيتشس «المسرحية الهزلية القصيرة»، اللعبة المسرحية أو «المسرحية القصيرة»، المهزلة القصيرة لمونيوث سيكا- يكمن، فى المقام الأول، فى عدم توقيت الصراع الخاص بالأشخاص والأنماط، و«خشبة المسرح»، متجاوزا بهذا كل تعلق بالتقاليد اللغوية، بما هو إقليمى أو شعبى؛ فى عدم إعطاء النمطية للغة، التى لا تعكس أى طبقة اجتماعية؛ فى تسلسل المواقف غير المحتملة، بداية من موقف أساسى غير محتمل أيضا- عادة ما كان يطلق عليه المؤلف «جسيمة أصلية» أو «خلية أولية»-، التسلسل الذى يخضع، مع هذا، لمنطق صارم؛ فى تحديد القدر الملائم للفكاهة فى اللغة - النكتة الصوتية، اللعب بالألفاظ، الأغلاط، الخ.- فى تنويع فكاهة الموقف. إن الفكاهة التى يتبناها خارديبل، كما تم إبراز ذلك من قبل نقاد آخرين، تخرج من أصل فكرى وأكثر تجديدا من الأصل المشترك فى المسرح الكوميدى السابق، مع كون المعالجة المنطقية للا معقول تعد أساسا فيه، لا فى موقف واحد، وإنما، كما أشرنا لتونا، فى سلسلة كاملة منهجية للمواقف. وبهذا، يصبح خارديبل بونثيلا، داخل المسرح الاسبانى الفكاهى، مجددا، ومخترعا، يقطع الطريق الذى يسير فيه - كما دلل على ذلك، بين آخرين، ماركيرى Marquerie وجارثيا بابون García Pavón - تقليد المسرح التشخيصى ويفتح الطرق الجديدة أمام مسرح غير واقعى حقا، مسرح اللامعقول المنطقى، وخير من يمثله بكل أصالة اليوم هو

ميجيل ميورا Miguel Mihura، على الرغم من أن هذا لا يعنى بأية طريقة، حيث يعد تزييفا، أن مسرح خارديل بونثيلا يعد النواة الأولية الضرورية التى انطلق منها مسرح ميجيل ميورا. «إن الفقرة الكبرى- كتب جارثيا بابون- للمسرح الفكاهى الجديد سوف تكون اللا معقول المنطقى. الابداع بقوة القريحة، وعلى أساس من الخيال، والمجهود الفكرى الذهنى، رؤية جديدة للحياة؛ أو من الأفضل القول: حياة جديدة، انطلاقا من قاعدة غير واقعية. مثل الطفل المجنون الذى يحاول إتمام عملية جمع منطقى انطلاقا من الخطأ فيقول: واحد بالإضافة إلى واحد، يساوى ثلاثة» إن ما قام به خارديل- يستنتج الناقد المذكور- «هو تفتيت الذرة. وأما الآخرون فقد تمكنوا من صنع القنبلة الذرية».

ها هو ألفريدو ماركيريى Alfredo Marquerie، الذى، كما أشرنا فى قولنا، وضع نفسه فى موقع المدافع عن مسرح خارديل منذ البداية وكان أحد الأوائل الذين طالبوا بما جاء به من جديد وأصالته العميقة وجمالياته الفلسفية الممتازة، يسجل بموضوعية بعض عيوبه أو مغالاته، التى تسوقها: «الافراط فى التكرار، لفتات عنيفة للغاية، أشكال إنسانية فجائية داخل خط غير إنسانى، تغييرات نوعية مُحيِّرة؛ تفسيرات، تحديدات، تبريرات دقيقة للغاية، استخدام للأسلوب الباروكى المصطنع أو، فى العملين الأخيرين للمؤلف، النمور المختبئة فى غرفة النوم Los tigres escondidos en La alcoba أسماك الروبياس مفضلات بالبطاطس Como mejor están Las rubías es Can Patatas، التحكم، والغموض والحيرة التى ليست سوى إنعكاس للألم، والمرض الجسمانى والنفسى الذى أخذ بخارديل بونثيلا إلى خارج المسرح والحياة»[116]. هذا الإفراط فى الشروح والتبريرات فى نهاية الأعمال حول عدد من الأحداث والوقائع السرية، غير المحتملة، اللامعقولة أو القريبة الذى تراكم من قبل المؤلف فى تطور الحدث، قد تم التشديد عليه من جانب كل النقاد. أحدهم، تورينتى بايستير، كتب: «إن خارديل بونثيلا يحشد فى تراكم جَمّ على مدى ما يقرب من فصلين عددا مفرطا من الأحداث والمواقف التى لا تفسير لها، وكثير منها لا نجد لها طابعا كوميديا أكثر من المفاجأة المحضة، وفجأة، فى النهاية، نجد أن هذا الخليط كله يصبح متماسكا، ينهض واقفا، يشرح نفسه، ثم يترك فى صورة واضحة تماما حبكة صنعت بيد من حديد، بنية صارمة، رغم أنها تعد بمثابة المتاهة. ولكن المتاهة ليست ورطة – قالها منذ سنوات طويلة خوسية بيرجامين-؛ وكذلك فما كانت كوميديا خارديل ورطة، رغم أن ظاهرها

يعنى ذلك. ومع هذا، فإن مؤثرات الوفرة، والغموض والتراكم موجودة وقائمة، مهما عمل حل عقدة النص على إيضاحها. إن حل العقدة يقوم بعمل فكرى، لا بعمل عاطفى حماسى. نعلم بأن كل ما نراه ونسمعه يملك سببا لوجوده، ولكننا نحس دون ما تجنب لهذا، غموضه، مغالاته، التى، فى ظـــاهرها، تعمل دورها كما لو كانت واقعية»(١١٧).

إن سبب هذا العيب يبدو لنا أنه يرجع إلى تقنية القصة البوليسية التى استخدمها خارديبل فى عدد غير بسيط من أعماله، والتى نجد فيها كل الأحداث السّرية أو غير المفسّرة لابد من كشف الغموض عنها فى النهاية، وفى تقنية الرياضيات، تقنية لاعب الشطرنج، التى يطبقها خارديبل على بنية الحبكة. وها هو خارديبل، منطلقا من هذه «الخلية الأولية» التى يتحدث عنها فى «مقدماته»، يبدأ الكتابة دون أن يدرى كيف ستكون النهاية، يعمل على التوفيق بين الأحداث باختلاق وفير وأحداث أكثر وحتى يبلغ النهاية يجد نفسه فى حاجة إلى أن يربط- الأمر الذى ما كان ينجح فيه دائما بصورة جيدة- بين كل الأجزاء المتناثرة، وهى عملية ذهنية محضة ودائما ما تكون على مستوى الحبكة، لكنها لا تكون قط- أو فى مرات قليلة - على مستوى الشخصيات أو المعانى الدلالية التى تشيع أبعد من اللعبة المحضة لبناء الحبكة. تصبح الأعمال فى حاجة، على الرغم من أصالة كثير من مواقفها الهزلية، إلى التماسك والضرورة الدرامية، على الرغم من وجود مثل هذه الأشياء بين ثناياها من الناحية المسرحية. بهذا أود الإشارة إلى أن خارديبل يكتب وهو يضع فى ذهنه حلا للمشاكل التقنية المسرحية بما أوتى من ذكاء، والتى يعمل هو نفسه على تراكمها باعتبارها إجراء مسرحيا، ولكن دون أن يضفى على الحدث، أو على الشخصيات أو العالم المسرحى «المخلوق دالا أو مدلولا كافيين بنفسيهما، بقاعدة أو حتى فى شكل يرتبط بنظرة كوميدية أو فكاهية للعالم والوضع الإنسانى.

منذ بضع سنوات قام ماركيرى Marquerie بوضع تصنيف موضوعى للإنتاج المسرحى لخارديبل بونثيلا. وقد نتج عن ذلك التمييز بين أربع مجموعات فى هذا الإنتاج: مجموعة الحب - الأكثر عددا -، مجموعة الهجاء، مجموعة الألغاز، مجموعة الحياة الآخرة - وهذه المجموعة الأخيرة تتكون من عمل واحد فقط - . وداخل مجموعة الحب grupo de amor أدخل تفريعات جديدة: الحب الذى أعيد افتتاحه، الحب المتلاشى، الحب المستحيل، الحب المكتشف. الخ(١١٨). فى الواقع، فإن الموضوع يعد أقل حسما بكثير من معالجته المسرحية. يأتى الموضوع فى أغلب المرات كعلة أو كفرصة

لخلق ونسج سلسلة لا تنفصم عن المواقف و«الكوميديا» والحوار اللامع، الغنى بالاستنباطات، بالجمل السعيدة، بالمفاجآت، بالتناول للأشياء من أجل السخرية منها، بالتهكمات، بالإبهام. كان كل موضوع يتحول فى يد خارديبل بونثيلا إلى صندوق رائع من المفاجآت الذى يثير الضحك على شفاه المتفرج دون اللجوء قط إلى الموارد البذيئة العامية أو إلى الأقوال المطروقة ولا حتى إلى الخدع المستهلكة. كما يكتب ماركيرى Marquerie نفسه «إن الوسائل الكبيرة والخالدة للضحك: هى الخوف، عدم التألم، المواقف التى بها لبس، المبالغة، السخرية، المتناقضات الفظة، الإفراط فى الخوف، الأشياء غير المتوقعة، الحيرة، المثالى الى جانب العامى البذئ، المبتذل إلى جانب الأمور الرفيعة السامية، كلها وسائل استخدمها وطوّعها خارديبل بظرف وطلاقة، وبدراية بردود أفعال الجمهور التى تراجعت فى تأييدها له فى النهاية، حين هاجمه المرض، وربما الملل واليأس (نفس المقال المذكور، صفحة ٧٢).

كثير من شخصيات خارديبل بونثيلا تكون، بقدر معقول، قابلة للتغيير، حيث إن رسم شخصياتها وطبائعها هى فى الغالب الأعم خارجية، بحيث يصبح كل واحد منهم على نسق نظام آليات متكامل، كجهاز دقيق ومحسوب جيدا لحانوت الساعاتى تم تخصيصه لصناعة الكوميديا والفكاهة. أو، كما كتب جارثيا بابون، هى «أنماط ترسم طبائعها بمؤثرات خارجية، بميول وطريقة الكلام (العمل المذكور، ص. ٩٥). وتحت كل واحد من تلك الشخصيات يُكتشف الأدوار الكلاسيكية: البطل، البطلة، المهرج... الخ. هذا صحيح، فالجميع يوجد بينهم جو عائلى مشترك، الذى يبين عن خاتم أو علامة المصنع، خاتم صنُع فى: لا مركزيته. وهذه الكلمة تأخذنا من يدنا إلى كلمات لأوخينيو دى أورس Eugenio D'ors – الذى خصص ثلاثًا من تعليقاته وشروحه لأنخيلينا أو شرف الفريق Angelina o el honor de un brigardier– عن خارديبل بونثيلا: «لقد خصصت تعليقا لخارديبل عندما افتتح واحدة من أولى أعماله المسرحية مشيرا إلى أصالته... هل يعد مجددا؟ ربما، بل من الأفضل كاتب لا مركزى للأدب المسرحى. لأن خارديبل يفكر ويكتب بلا مركزية، ليس تصنعا، وإنما حتى يمتلك مزاجه نوعا من اللامركزية الخالصة.»[١١٩]. ومن أجل لا مركزيته داخل مجموع الشخصيات المسرحية الإسبانية، ربما تصبح الشخصيات الأكثر تميزا فى مسرح خارديبل أولئك الخدم الذين فقدوا أحاسيسهم وآلامهم، وأظهروا الولاء الحميم لأسيادهم، الذين ينفعلون بطريقة أكثر صحة وغرابة من الناحية المنطقية أمام الأمور الأكثر بلاهة ولا معقولية أو أنهم،

فى جديتهم، يقومون بدور المنبه والمكبر الكوميدى للحدث. وكعينة صغيرة: أوسيدورى Oshidori فى لحضرتك عينا امرأة مهلكة: Ustedtiene ojos de mujer fatal، وإيلياس Elías فى زوج رايح جاى Un marido de ida y vuelta أو فيرمين Fermín وليونثيو فى إيلوئيسا تحت شجرة اللوز Eloísa esta debajo de un almendro. هؤلاء ، مثلهم فى ذلك مثل أسيادهم- الأبطال، البطلات من الشباب-، هذا بالإضافة إلى كشف الشخصيات المؤقتة فى أعماله الكوميدية لا يقعون قط فى الضحكة العريضة أو الأخرى السهلة، حيث إن مؤلفها يزودها- حوارا وموقفا- بأناقة ذهنية لا تُنكر. ومن ناحية أخرى، غالبا ما نجد فيهم وفى الصراع الكوميدى الذى يعملون فى خدمته نغمة تهكمية، نغمة حنان وشعر، وفى أفضل اللحظات، نجد منهم مسحة من الفكاهة تمنعنا من الضحك وتضطرنا إلى الابتسامة الذكية وواسعة المضمون...

إذا ما وقعنا بالموافقة، بصفة متفردة، على الأعمال، وليس، بصفة عامة على مسرح خاردييل، كما دأبنا على عمله حتى الآن، فسوف نجد أنه، بالإضافة إلى عمليه المهمين، أربعة قلوب بفرامل ورجوع للخلف Cuatro Corazones Can freno y marcha atrás وزوج رايح جاى Un marido de ida y uvelta أعمال هى العمدة فى مسرح الكاتب نظراً لما وضعه فيها من شكل يعد أخلص الأشكال التى تدلل على ميله نحو اللا محتمل-، فى بقية الانتاج الذى تركه خارديبل مازالت هناك أعمال تحيا بكل ما فيها من حيوية وتحتفظ بكل صلاحية، أعمال كاملة لا تصل فى درجتها إلى بعض الفصول، المناظر، المشاهد أو لحظات منها، كل هذه تستحق أن تدون فى مختارات لأفضل مسرح كوميدى إسبانى(١٢٠). ويتبقى، بالطبع، المخزون الوفير من آليات الكوميديا التى اخترعها خارديبل، فقد كان فوق كل شئ، كما أشار بكل دقة أدولفو بريجو فيما كتبه، «مخترعا للآليات»(١٢١).

نود، حتى ننهى حديثنا، أن نلمس نقطة تم إبرازها من قبل خوسية مونليون José Monléon؛ الإعجاب الذى أثاره مسرح خارديبل فى كثير من شبابنا الكتاب الواقعيين فى فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية. وفقا لما يذكره مونليون، «لقد اختار خارديبل، أخيرا، الحرية فى مسرحنا. على الرغم من أنه من أجل هذا أصبح لزاما عليه أن يغرس اللا احتمال» ورغم أن هذه الحرية لم يحصد من ورائها شيئا مُريحا. «خارديبل- يتابع مونليون كتابته -، عبر حبه لما هو غير مألوف، قام برفض التقاليد

الاجتماعية المرعية فى هذا الاتجاه الطبيعى الصغير والمنظم فى جساراته، التى حكمت الجزء الأكبر من المسرح الاسبانى الذى مثل على الخشبة. وأخيرا، فقد دبر خارديل عملية هروبه إلى الداخل وأتى ليقدم لنا نفسه باعتباره شهادة إضافية على الأزمة الاجتماعية الأوروبية، على عدم سعادة الإنسان الحديث، الذى أصبح يتقــزز من كل ما هو محتمل.(...) والذى يزُج بنفسه فى الملجأ العابر من جنته الأدبية» . ويختتم مونليون كلامه - «ها هى القاعدة... قاعدة العنف الذى كان لزاما على خارديل بونثيلا أن يواجه به قطاعات معينة من الجمهور، ها هو سبب قسوة وقلق هذا الجمهور أمام مؤلف رفض أن يزيف الواقــع وفضل أن يرفضــه بكل صراحة ووضوح».، فى هذا، بالتحـديد، يعثر مونليون على أصــل إعجاب الشباب الواقعيين بالمسرح اللاواقعى، ولكنه مسرح لا يزيف الواقع ، إنه مسرح خارديل بونثيلا .

سادسا - ميجيل إيرنانديث (١٩١٠-١٩٤٢) :

يتكون الإنتاج الدرامى لميجيل إيرنانديث Miguel Hernández، الذى كتب فى الفترة ما بين ١٩٣٣ و١٩٣٧، من أربعة أعمال مطولة: من ذا الذى رآك ومن ذا الذى يراك وظل ما كنت عليه Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras (١٩٣٣-١٩٣٤)، أبناء الحجارة Los hijos de la piedra (١٩٣٥)، الفلاح حسن المظهر El Labrador de más aire (١٩٣٧)، راعى الموت Pastor de la muerte (١٩٣٧)، كتبت كلها فى لغة شعرية، عدا العمل الثانى، الذى كتب بلغة نثرية وزود بأشعار غنائية، وأربعة أعمال صغيرة تتكون كل منها من مشهد واحد، كتبت بلغة منثورة (الطابور La Cola، الرجل الصغير El hombrecito، اللاجئ El refugiado، الجالسون Los Sentados)، والتى تجتمع كلها تحت عنوان مشترك هو مسرح الحرب Teatro de guerra (١٩٣٧).

فى التقديم الذى يُصدّر به ميجيل إيرنانديث لمؤلفه: مسرح الحرب طرح بعضا من أفكاره عن المسرح الثورى، حول تطور مسرحه هو وحول الأهداف، والأسباب، ومهمة مسرحه الجديد. وجدير بالذكر أن نسوق هنا بعض تأكيداته :

> لم يكن هناك حتى هذا اليوم (١٨ يوليو عام ١٩٣٦) أى شاعر ثورى فى كل ما تحمله الكلمة من معنى وروح. لقد كتبت أشعارا وأعمالا درامية مجدّت فيها العمل وأدنت فيها البرجوازى، ولكن الدفعة الأخيرة التى

جرفتنى لكى أشهر شعرى فى شكل سلاح يستخدم فى الحرب أعطانى إياها الخونة، بخيانتهم فى ذلك اليوم المضيئ، يوم ١٨ يوليو. استشعرت، أحسستُ بمجئ شئ فى الاتجاه المعاكس لحياتى، شيئا أشبه بالهواء الشديد، المأساة الكبيرة، التجربة الشعرية الهائلة التى كانت مستقرة فى إسبانيا، وألقيت بنفسى، فى أعماق الشعب، أعمق مما كنت فيه منذ أن ولدت، مستعدا للدفاع عنه فى ثبات ضد المحرضين على الغزو (···) وكانت إحدى وسائلى فى الصراع، هى أن بدأت فى كتابة مسرح جارح وبسيط: مسرح الحرب (···) أعتقد بأن المسرح يمثل سلاح حرب عظيم ضد العدو الذى يقف فى الجبهة المقابلة وضد العدو الذى يقبع داخل المنزل. أفهم أن كل مسرح، وكل شعر، وكل فن لابد له أن يكون، اليوم أكثر من أى زمن مضى، سلاح حرب (···) بمسرحى وشعرى، أكثر سلاحين يلمعان فى يدى بحد تزداد حدته كل يوم، أحاول أن أجعل من الحياة مادة بطولية فى مواجهة الموت (···) وأنا أقول لنفسى: إذا ما كان العالم مسرحا، إذا ما كانت الثورة هى جسد المسرح، فلنحاول أن نجعل المسرح، وبالتالى الثورة، أمرين مثاليين... (···) حينما نستريح من الحرب، ويعمل السلام على إبعاد المدافع من الميادين والساحات الكائنة فى القرى الأسبانية، فسوف تشاهدوننى أعرض فيها أعمالا مسرحية تكون هى الحياة الإسبانية نفسها، مسرحا يخرج نظيفا من خنادقها، من شوارعها، من حقولها وميادينها ومن حوائطها[١٢٢].

لم يتمكن ميجيل إيرنانديث من كتابة هذا المسرح السلمى. فحين أُدخل فى ١٨ مايو عام ١٩٣٩ سجن توريخوس، أصبح يجوب العديد من السجون حتى وافته المنية فى إصلاحية البالغين بمدينة أليكانتى فى ٢٨ من مارس عام ١٩٤٢[١٢٣]. وإنه لمن المؤلم أن يصبح من الضرورى أن نعترف ونكتب بأن مسرحه الآخر، الوحيد الذى أمكن له أن يبدعه، المسرح الثورى، فى قسميه: المسرح البروليتارى، المناهض للبرجوازية والممجد للعمل، والمسرح الحربى (مسرح الحرب)، هو، فى أصله، غير كاف ومعيب. غير كاف بسبب تنفيذه الدرامى ومعيب بسبب أولية مضمونه.

وها هو عمله المسرحي الأول، العمل اللاهوتي من ذا الذى رآك، ومن ذا الذى يراك... ...Quién te ha visto y quién te ve، يمثل، باعتباره عملا دراميا، فشلا ذريعا، لايمكن تفاديه وذلك بسبب الجماليات الغنائية الجزئية لبعض المشاهد. أتى العمل فى صورة مطولة غير مستعملة -يزيد فى طوله ثلاثة أضعاف مدة العمل اللاهوتي الكلاسيكي-، وبه بعض الأخطاء التى نعتبرها جسيمة. أولها اللغة المستخدمة فى هذا العمل، تكرار إشارى -إعادة صياغة أحيانا- لأشكال تعتمد التصنع والبديع فى أسلوبها إلى جانب الغموض مستوحاة من اللغة الشعرية التى كانت سائدة فى القرن السابع عشر، والتى إذا ما كان هناك من مبرر لاستخدامها كتمرين بلاغى فى قصيدة تكريم، فعلى الاطلاق لانجد لها مبررا حين تستخدم كلغة لبعض الشخصيات التى تؤدى دورها فى عمل أدبى كتب فى القرن العشرين، حيث يصبح التصنع والبديع والغموض أمورا تتعلق بالتقاليد والانعكاس الإشارى المصطنع لأسلوب أصبح مهجورا من الناحية التاريخية ولعب «فارغ» للقريحة والإحساس. أما الخطأ الثانى، فيأتى مرتبطا ارتباطا حميما مع الأول، ويكمن فى أنه عكس بنفس الطريقة الإشارية الشكل والمضمون الخاصين بالعمل اللاهوتي الذى كتبه كالديرون، النوع المسرحي الذى إذا ما قبل، ككل الأجناس الأدبية، إعادة الصياغة الأصيلة عن طريق المطابقة بين صيغته الشكلية والمضمون وبين شكل ومضمون معاصرين، أى، خاصين بالقرن العشرين. الأمر الذى يعنى، باعتباره أساسا سابقا، وجهات نظر مغايرة لكاتب درامى ينتمى إلى القرن السابع عشر، فإنه لايقبل أن يكون نسخة بسيطة، حين يغامر -وهذا هو حال العمل اللاهوتي لميجيل إيرانديث - بأن يصبح أمرا أدبيا مهجورا. فى القرن العشرين من الممكن أن نكتب عملا لاهوتيا سائدا فى القرن العشرين، وليس عملا لاهوتيا لكالديرون، كما أنه ليس من الممكن أن نكتب دراما رومانتيكية عن الدوق دى ريباس Duque de Rivas. ولكن أيضا فى هذا العمل اللاهوتي الذى كتبه كالديرون، نجد أن التركيبة اللاهوتية والوجودية، الشعرية والدرامية، اللغوية والفكرية الخاصة بكالديرون، تبقى عند حد التوفيق بين المتناقضين فى صورة أوليّة والاتحاد المعقد للرموز، فى خليط بسيط وغامض يحمل بين طياته كل غموض ولبس. وأخيرا، فليست أخطاء بسيطة تلك التوريات المزعجة -بين كلمتى فصول الصيف/ estios وفصل الصيف estio صفحة ١٩٩)، الألفاظ العامية المبتذلة (لاتتظاهر بالسهو، يا صديقى No se haga el "longui", amigo، صفحة ٤٦٣)، الأملوحات (سأذهب إلى Urresté، تقول شخصية الديسيو «الرغبة»

صفحة ٥٥٧)، الدوافع التي تحرك الشخصيات في لحظات حاسمة من الحدث (الرجل- الطفل يقع في فريسة لإغراء لاكارني «الجسد»، لأنه ينخرط في البكاء، باعتبار البكاء الاختراع الأوحد حتى يقبل الرجل التفاحة، قائلا: «حتى لا أراك تبكين..! أعطني التفاحة!»، صفحة ٤٨٠). الأجزاء الثلاثة التي تكون العمل: حالة البراءات، حالة العواطف السيئة، حالة الندم والتوبة، تدل بما فيه الكفاية على مضمونه.

أبناء الحجارة Los hijos de la piedra والمزارع حسن المظهر El labrador de màs aire هما عملان ميلودراميان اجتماعيان، ولذا -كما يكتب جيريرو ثامورا- «تحت نفس البرج المؤثر؛ فونيتي أوبنجونا»(٢٢٤). في العمل الأول، الذي يقوم بناؤه على أساس من دسيستين، نجد عمال المناجم في قرية مونتيكابرا الصغيرة، الذين تأثروا بإهانة وطغيان السيد، يتمردون عليه ثم يقتلونه، محرضون وموجهون من قبل الراعي، الذي يعاني من ظلم ذلك السيد الذي اغتصب زوجته «غير الشرعية»، والتي توجد في حالة حمل متقدم، فأطاح بأمله في أن يكون له ولد، إذ يموت الجنين على أثر ذلك الاغتصاب البربري. وفي النهاية تمكنت الشرطة البلدية من القضاء على المتمردين من أهالي مونتيكابرا. الشخصيات صُنعت من قطعة واحدة، فالذين يعانون الاستغلال يظهرون في صورة طيبة أما الطاغية فيبدو في صورة رديئة، والصراع القائم بين الجانبين يبدو لنا في شكل بدائي ساذج، وذلك نتيجة للإفراط في عرض الواقع بصورة موجزة، فنراه خاليا من العمق والحقيقة. أما في العمل الثاني، حيث رفض ميجيل إيرنانديث استخدام الأسلوب الشعري الذي يعتمد على التصنع والبديع والغموض، يتمكن الكاتب من خلق لغة درامية مباشرة وثرية تتوافق مع الموقف والشخصية وتستخدم، بحق، كوسيلة تعبيرية عن الأحوال الداخلية وعواطف الشخصيات وتحولات الدراما، مصورة الصراع بكل شكل جمالي، وكثافة واقتصاد. في المشاهد الشعبية (الأعياد في الميادين، جمع محاصيل العنب). في الحوارات بين خوان، البطل، ودون أوجوستو أو ألونسو، المناهضين للبطل، نجد اللغة تتميز بالغنائية. بالعاطفة، بالجمال، بالثراء، بالقوة الدرامية للوبي الأفضل، الذي يتبعه ميجيل إيرنانديث عن كثب. ولكن مثلما حدث في العمل السابق، رغم أن ذلك كان بدرجة أقل، نجد الواقع معروضا بصورة موجزة وفقيرا وذلك بسبب الاختصار الذي يمارسه الكاتب على هذا الواقع. نعود لنلتقي بالبطل -البروليتاري- والشخصية المناهضة للبطل- الرأسمالي-، بالمزارع والسيد رب العمل، شخصيات ذات نوعية موحدة، حيث يبدو لنا الأول في صورة طيبة،

والثانى فى صورة شريرة، بخير وشر لايتصدعان، والأسوأ أنها، تأتى سابقة على العمل الدرامى. ومن ناحية أخرى، فإن علاقة التقابل والتضاد المتأصلة بين الجانبين تقوم على افتراضات اجتماعية وأيديولوجية تخص بدرجة كبيرة مسرح القرن السابع عشر، وذلك طبقا لما صوره لوبى دى بيجا فى أعماله الدرامية التى عالجت موضوع السلطة الظالمة، أكثر من كونها تقوم على افتراضات معاصرة لميجيل إيرنانديث. يشير جيريرو ثامورا إلى الترقية الكلاسيكية للشخصيات الدرامية عند ميجيل إيرنانديث: «إن كل الأفراد التى تمثل دور الأبناء والمزارع إنما تمثل حجتها لحالاتها النفسية، إنهم بمثابة قطع تستخدم فى إعمال الموضوع، ولا يأتى الموضوع كنتيجة لهم، أو، على الأقل، كان بمقدوره أن يكون نتيجة وأثرا لكل أولئك الأفراد الذين يمثلون دورهم»(١٢٥). ويعقد هنا علاقة بين هؤلاء الأشخاص النموذج وبين قطاعات معينة من المسرح المعاصر. «اليوم– كتب–، فى الوقت الحالى، تتم العودة إلى أسلوب الشخصيات النموذج، شخصيات الكتلة الواحدة، على الأقل فى مسرح أنويل Anouilh، الذى تأثر كثيرا بمسرح جارثيا لوركا، وفى مسرح أمريكا الشمالية. أيضا، –يضيف– فإن المسرح الاجتماعى الذى كتب منذ ثلاثين سنة، فى ألمانيا، استخدم دائما شخصيات الكتلة– على سبيل المثال– توليرToller – هذا إلى جانب ما وقع فى المسرح السوفيتى» (العمل المذكور، صفحة ٤٠٦). ليس هذا هو المكان لمناقشة خاصية الشاهد الذى يذكره أنويل ولا وظيفته النوعية، داخل العالم الدرامى الذى يتحركان فيه، ولا شخصيات الكتلة عند توليرToller، ولكن نعم أعتقد أنه من المناسب أن أشير إلى أن هذا المنهاج الخاص بالشخصيات الكتلة النموذج، الذين يظهرون فى صورة تنبئ عن فقرهم فى المضمون والدلالات، هو أيضا، المتبع، فى كل العصور، فى مجال الميلودراما، اجتماعية كانت أم لا. إن الشئ النموذج فى المسرح الكلاسيكى، أو فى أى مسرح كبير، يشير إلى عالمية ما هو إنسانى؛ وما هو نموذج فى الميلودراما، يشير إلى ما هو شديد الخصوصية غير تمثيلى. إن ما هو موجود فى المسرح الكلاسيكى من عالمية ويعد علاقة ضرورية وذات مغزى، يعنى فى عالم الميلودراما علاقة عضوية غير ذات معنى.

وهذا النوع الثانى من العلاقة هو الذى يظهر مصورا فى الصراع القائم بين عامل اليومية ورب العمل (Jornalero-amo) فى المزارع حسن المظهر El Labrador de mas aire وفى صراع عمال المناجم والراعى ورب العمل (mineros y puastor-amo) فى أبناء الحجارة Los hijos de la piedra. ولهذا، فإن قوة هذا المسرح الثورى قد أصبحت

باطلة وذلك بسبب قصْر التصادم بين الحرية والطغيان على مجرد هيكل ميلودرامى بسيط.

أما بالنسبة للمشاهد الأربعة المستقلة لمسرح الحرب Teatro de guerra. التى كتبت بأسلوب نثرى، فإنها تخلو من كيان درامى وهى، على الأكثر، تعد بمثابة حج من أجل تلك الخطابات الأولية الدعائية.

راعى الموت Pastor de la muerte عمل يمجد البطولة التى عبر عنها أولئك المدافعون عن مدريد، وتتركز أحداثها حول شخصية بدرو Pedro، البطل الشعبى، الذى تتجسد فيه الفضائل السامية للشعب، وحياته وشخصيته يعدان أمرين ذوى قيمة مثالية. ومثلها مثل المسرح المسمى بمسرح الحرب من حيث كونها تمثل بوقا للدعاية والدعوة إلى الكفاح، الذى أصبح واجبا مسلما به وأصبح يمجد كعاطفة وميول.

لاندرى ما إذا تم تمثيل راعى الموت على خشبة المسرح. ولو حدث هذا، فلا نشك فى أن هذا العمل قد أدى فاعلية تجاه الجمهور الذى كتبت من أجله الأهداف التى كان يتطلع إليها الكاتب: أن تكون سلاحا للحرب. وإنه عمل لم يكتب لجمهور معين أو لظروف خاصة، ولهذا فحين نخرجه من إطار الجمهور والظروف الخاصة التى كتب فيها، فإن غايته تصبح هى غاية كل أعمال مسرح الطوارئ: أن يظل كمثل، جدير من الناحية الإنسانية، لنوايا ذات قيمة جوهرية تتجاوز كل الظروف، ولكن تحقيقه ومدلوله كمسرح لايوجد إلا فى ذاته فقط، دون أن تكون هناك إمكانية لنقلها. إنه مسرح قيمٌ كشهادة على العاطفة النبيلة للإنسان والشاعر ميجيل إيرنانديث، إزاء حرية الإنسان، هذا المسرح يعد بمثابة شهادة عظيمة وجميلة و«إشارة» طيبة حسنة، ولكنه ليس سلاحا ولا إرثا يمكن لأحد استغلاله.

سابعا - بدرو ساليناس (١٨٩١-١٩٥١) ومسرحه المنقذ :

بدرو ساليناس Pedro Salinas، الذى يعد واحدا من شعرائنا المعاصرين الأكثر نقاء - وذلك من ناحيتين: كمبدع للعوالم الشعرية وكمثل إنسانى-، كتب فى الفترة ما بين ١٩٣٦ و١٩٥١ أربعة عشر عملا مسرحيا، من بينها نجد عملين كتبا من ثلاثة فصول أما البقية الباقية فهى من فصل واحد[١٢٦]. كل هذه الأعمال تشكل شهادة قيّمة ومؤثرة لهذا النقاء الفكرى والفنى، شهادة لأصل إنسانى عميق، للكاتب ساليناس،

وفقط يمكن فهم هذه الأعمال وتقويمها فى مدلولها الحقيقى حين لاتنسى القصد الإبداعى الذى أوجدها، القصد الواضح والحاضر فى مجمل كل واحد من هذه الأعمال، والذى يمكن أن يصاغ، باختصار، هكذا: ابذلوا كل إرادة من أجل إنقاذ العالم. إنه عالمنا، بالطبع. الذى اضطلع الانسان بمهمة بنائه وهدمه، العالم الذى امتلأ بالضيق واليأس، العالم الذي أعلن متهما وتحول إلى مكان لكل اتهام، محكوم عليه، نزع عنه قناعه، وأصبح مذموما، وصوِّر فى هيئة الجحيم، فى هيئة مكان قفر يحرك فيه الحيوان البشرى، الذى احتجز فيه كرها، للحظة، تطلعاته الزهيدة لأن يكون مهرجا، العالم الذى يرفع فى وجهه المسرح المعاصر، كشاهد وقاض لوذعى، غير رحيم وقاسٍ، محمل بحق مأساوى وبغير حق مأساوى، أشكالا جديدة من الدعوى، مكدسا بحقه اتهاما وراء اتهام. بدرو ساليناس، بتعبير يمكن أن يبدو فى صورة هروب، ولكنه يحوز أساسا غائياً يكمن فى الإنسانية الجوهرية، الصعبة، الأكيدة، فى زماننا، يعرض فى مسرحه خلاصا وفدية للعالم، فأعاد إلى الواجهة تلك الأقنعة المأساوية، وأيضا الكوميدية. ليس من أجل نفيها أو شعوذتها وإنما لكى يبحث فى وجهها عن حق الحب. إن اكتشاف وكشف النقاب عن هذا الحق الغرامى يشكل الغاية النهائية والمحرك الأولى لإبداعه الدرامى. فقط فى إنسانيته الراديكالية –الأمر الذى لم يلح أحد على بيانه بقدر كاف– الذى يرتبط ارتباطا حميما بتلك الروح الإنسانية عند ثربانتس **Cervantes**، يمكن أن نعثر على ما يساعدنا، على فهم الغاية التى كتب هذا المسرح من أجلها، والسبب والكيف أيضا. بدون تلك الروح الإنسانية لتحولت تلك الأعمال الأربعة عشر إلى مجرد عمل شعرية بسيط، جميل، عفوى على هامش المسرح المعاصر، ولبدتْ لنا فى صورة غير التى هى عليها فى الحقيقة: مسرح أدبى مكوَّن من مسرحيات هزلية قصيرة رائعة، ذكية، محكمة القول دائما، وحيث لايصبح مهما فيها من الذى يقولها أو إلى من أو فى أى موقف، وإنما الأهمية لما قيل. وهذا هو، فى الواقع، ما يبدو فى الظاهر على غالبية الأعمال، وشكلها الأسلوبى، على العكس من طبيعتها الحقة، أو حقيقتها الدرامية. صحيح أن المسرح المعاصر لم يكن هكذا، ولكنه لايكتب هكذا لأنه يقول ويفصح عن شئ يختلف ويتناقض مع ما يقوله ساليناس ويظهره فى مسرحه، ومن خلال وجهة نظر مغايرة ومناقضة أيضا، أيعنى هذا أن المسرح غير المعاصر هو الذى تبلور فى وجهة نظر ساليناس؟ فى رأينا، لا، حيث إن ساليناس لايكذب قط،

ولايخون الواقع ولايهرب منه، ولكنه يضيئ وجهه الآخر، الذى لايريد أحد أن يشغل نفسه به اليوم، والذى لاحظ له فى الصحافة. عندما يتبنى المسرح في وقت معين من تاريخه شكلين أساسيين، أحدهما يعد من الأهمية بمكان من الناحية التاريخية: شكل مسرح الاحتجاج، الإدانة، الكشف عن الأقنعة، إبطال العمل بالأسطورة، فى أى شكل من أشكاله (الوجودى، اللامعقول، الماركسى)؛ والشكل الآخر غير هام تاريخيا: شكل مسرح الشعر -المنتحل شبه الواقعى، التجارى مسرح الهروب، مسرح «الهضم»، والمتعة المحضة أو كما نريد أن نسميه -فالأمر الأساسى فيه هو مشاكله المزيفة وحلوله المزيفة ووضعه التخديرى- فيصبح من الصعب جدا وحتى من المحرج، أن نكتب عن مسرح لا هذا ولا ذاك، مثلما هو الحال بالنسبة لمسرح ساليناس، والذى لا نعرف عنه، ونعترف بهذا بكل شرف، ما إذا كان مسرحا ضروريا أم غير ضرورى من الناحية التاريخية، ولكن نؤكد بأنه، بلا تردد على الإطلاق، أتى نتيجة لالتزام نوعى من الواقع.

ولهذا فلا نعجب لهذا الذى كتبه بيريث مينيك Pérez Minik عن مسرح ساليناس: «فى هذه المناسبة لاندرى ماذا نقول، هل هذا المسرح المفتوح المكون من أعمال صغيرة هامة لبدرو ساليناس هو مسرح الأمس، مسرح اليوم أو مسرح الغد. بالطبع، إنه مسرح الغد. لهذا المسرح نحن فى حاجة إلى إنسان حديث الولادة»(١٢٧). كما نفهم أيضا هذه الكلمات الأخرى لخوان مارتيشال Juan Marichal، فى مقدمته التى يُصدِّر بها لطبعته: الأعمال المسرحية الكاملة لبدرو ساليناس: «إن الشعر الدرامى هو بمثابة عملية تصويرية تحويلية وقياسية، للحياة الواقعية والآنية. طبقا لساليناس، فإن الكاتب الدرامى الاسبانى فى العصر الذهبى أحسّ بأن «الإنسان يمكن أن يُنْقذ فقط فى حالة إذا ما جعل من نفسه شيئا أعلى من مجرد نشاطه العادى». فيكشف بذلك لنفسه عن قصده الدرامى الأصيل والخاص. وهنا يسأل ساليناس نفسه إذا ما كانت الكوميديا تحظى بوجهين متناقضين، إذا ما كانت واقعية أم خيالية، إذا ما كان بها فى نفس الوقت خيال وتصوير للعادات. ويرد الشاعر: «واقع فى صورة أسطورة». بالامكان أن يكون هذا هو أفضل تعريف لمسرحه ولرغبته فى التصوير التحويلى الشعرى- الدرامى» (صفحة ١٢-١٣).

إن هذا التصوير التحويلى للواقع يعد، فى الحقيقة، أبرز العلامات المميزة لهذا المسرح. خشبة المسرح، باعتبارها لوحة جديدة للعجائب، تتحول إلى المكان المثالى

لعملية التصوير التحويلى هذه، التى تتم أمام أعين المتفرجين، والمتقنة جدا -وهذا هو غايتها- عبر الحوار والحدث. حوار يأتى دائما فى صورة جميلة، فى صورة رائعة، ترى فى صبغته، ولكنه دقيق ومحدد دائما، وما جاء قط فى صورة زينة أو إطناب غنائى أو بلاغى، حوار «كتب من أعلى»(١٢٨). فى الغالب الأعم، يعتمد ساليناس فى بناء أعماله على الحوار لا على الحدث، الحدث الذى يظل معهودا به إلى ديناميكية وتوتر الكلمة. هذا النفوذ للحوار يحدد ويعنى أن عملا من أعمال ساليناس بإمكانه أن يحتوى فى أحد فصوله على حوار يفوق الدراما بكثير فى أغلب هذه الأعمال يصبح ذا أهمية كبيرة وقاطعة فى إطار البحث عن حل للموقف المطروح ذلك التداخل من جانب القوى الخارقة (ليس بالمعنى الدينى، وإنما بالمعنى الشعرى الروحى) التى تتجسد فى أشكال على خشبة المسرح. لايتعلق الأمر قط بمجرد وسيلة ميكانيكية ولا بأى نوع من القوى الخارقة، حيث إن مهمته فى العمل تكمن فى البرهنة على وجود الآلهة الرعاة فى الوجود البشرى، من طرق تكون مفتوحة دائما فى نفس داخل كل حياة فردية.

١ - الأعمال ذات الفصل الواحد :

من بين هذه الأعمال الاثنى عشر التى كتبت من فصل واحد نجد ثلاثة فقط يتحدد فيها بدقة موقع الحدث: حى شعبى بمدريد عام ١٩٣٠، فى الطبقة الطخرورية **La estratoesfera**؛ أندلسيا فى أوائل القرن العشرين فى نبع الملاك الأعظم **La juente del Arcàngel**، وقرية إسبانية أثناء الحرب الأهلية فى: القديسون **Los Santos**. أما فى البقية المتبقية من الأعمال فإن الحدث يقع فى مدينة كبيرة حديثة أو فى بلد خيالى، فى أيامنا. كل هذه الأماكن تأخذ صورة مدينة لايمكن أن تخطئها، صورة عالمية، وشخصياتها تتحرك فى بيئة «مريحة» أنيقة، وفى بعض الأحيان تبدو بيئة مترفة. عادة ما نرى الأبطال من الشباب يتمتعون بقدر عال من الجمال، والثقافة والذكاء وهم من أصحاب الخبرة الواسعة فى السفر والترحال إلى بلاد كثيرة. ويمكن تقسيم هذه الأعمال من الناحية الموضوعية إلى مجموعتين: مجموعة تحمل عنوان الأعمال الوردية ومجموعة أخرى تسمى مجموعة الأعمال الهجائية.

أما الأعمال الوردية (جزيرة الكنز **La isla del tesoro**؛ المهدَّد بالتشهير **El Chantajista**، النظير **El Parecido**، الجميلة الراقدة **La bella durmiente**) فيدور

موضوعها الأساسى حول الحب. فى جزيرة الكنز والمهدَّد بالتشهير نجد الحدث يتركز إلى جانب الحوار حول البحث عن الحب الذى يعد بمثابة الطريقة الوحيدة العليا لتحقيق مصير الفرد. المهم هنا ليس هو، من ثم، الأملوحة التى تعيشها الشخصيات ولا النتيجة المحزنة أو السعيدة، وإنما الذى يهم هو المعنى: إمكانية التناغم والانسجام، إمكانية الوحدة والجمال كبعد أساسى للوجود الإنسانى، سواء تحقق أم لا فى حيوات فردية معينة. فى النظير El Parecido يبين، بالضبط، كيف أنه فى لحظات حرجة من حياتين بشريتين -زواج- قد وقع دائما التدخل الطيب من جانب قوة بصيرة نافعة، من قبل إله راع يقوم بما يفعل معتمدا على الحظ.

أما بالنسبة للأعمال الهجائية، التى ما كانت قط فظة أو عنيفة، وإنما أتت محملة بالتهكم والشعر- تهكم وشعر يوجدان فى نفس ذات النظرة التى يتبناها كل مسرحه عن العالم -فإنها تعد بمثابة دفاع عن حياة الإنسان، دفاعا محددا دائما، ضد أى محاولة لتحييده أو لاستغلاله. وفى هى ومصادرها Ella sus fuentes، أسطورة درامية لذيذة ومسلية، تقدم لنا، شخصية تاريخية فى صراع مع مصادرها الوثائقية الخاصة» (صفحة ٢٤٠). مؤرخ كرّس كل حياته لاعادة كتابة السيرة الشخصية للبطلة القومية خوليا ريسكال Julia Riscal، السيرة الشخصية التى على وشك الظهور وغدت منتظرة باهتمام كبير، يستقبل زيارة خوليا ريسكال نفسها، التى وافتها المنية منذ ما يقرب من قرن. وبعد مجهودات شاقة من جانبها لاقناع المؤرخ بشخصها، حيث أنه لايعتقد إلا فى المصادر التاريخية، توضح له أن السيرة الشخصية، على الرغم من المصادر، تعد أمرا مزيفا، فهى تقوم على أساس من الخطأ فى التعريف بالشخصية. بالنسبة للمؤرخ الذى كاد يموت من هذا الكشف يعد من المستحيل تغيير شئ وقول الحقيقة، لأن هذا يعنى تدمير الأسطورة التى قامت الأمة على أساس منها والتى تضع فيها عظمتها وكبريائها وافتخارها. إن الحقيقة تقل كثيرا فى هيبتها، إنها أبسط كثيرا من الأسطورة، وفى بساطتها، هى الأجمل، ولكن هذه الأسطورة هى التى تبقى، حيث إن الشعوب تُحكم بالأسطورة أكثر من حكمها بالحقيقة. فى الرسالة المأمونة El Sobre Seguro، عبر موضوع التأمين على الحياة، الذى يحمل قيمة دلالية على المدينة فى أسمى معانيها، يفصح عن الاعتداء اللا إنسانى، والذى فى حقيقته، هو اعتداء إجرامى من قبل عقلية مهمشة التى تقيم وزناً للمال باعتباره اللاهوت الأوحد والمطلق، عقلية تتقدم حتى لنفسها فى صورة تتخفى تحت قناع التقدم والتعاون الاجتماعى. هذا

الطرح الهجائى يصب فى حل شعرى. وبما تتضمنه الحياة الإنسانية من كرامة وحقيقة لايمكن خداعهما، والمتمثلة فى شخصية امرأة عنيدة وبسيطة من القرية، سوف يقف فى مواجهة العدوان، تكشف عنه قناعه ثم تنتصر عليه.

والعمل الذى يمثل الانسانية الراديكالية لهذا المسرح فى أفضل صورها هو، ربما، الذى يحمل عنوان قابيل أو مجد علمى Cain ouna gloria cientifica. يطرح فيه بدرو ساليناس المشكلة الأخلاقية، ولكنها مشكلة أخلاق هامة، أخلاق عالم الطبيعة أبيل ليڤا Abel Leyva، الذى اكتشف انشطار الذرة، فى بلد تحكمه دكتاتورية عسكرية فى أيام سابقة على اندلاع الحرب. يختار الموت على أن يضع اكتشافه في أيدى العسكريين، منقذا بموته حياة آلاف الأبرياء. إن هذا العمل، القليل، فى حجمه، وليس فى معناه. عمل درامى من أعمال الضمير الذى يرسى قواعد مبدأ مسلم به، فى مثالية، للمخرج الوحيد الكريم بالنسبة للإنسان.

وفى إطار مسرحه المكتوب من فصل واحد نجد الأعمال الإسبانية الثلاثة هى أفضل ما كتبه بدرو ساليناس من دراما. فى الطبقة الطخرورية La estratoesfera، أكثر هذه الأعمال ارتباطا بفن ثربانتس، « بما نجد فيها من حانة مدريدية على غرار ما كان يصنعه أرنيتشيس، أنماطه العاداتية، بقصته الصغيرة المتسلسلة، ولكنها مزودة بفكر سام وغير عادى، ابتكار ثرى، وواقعية لاذعة»[١٢٩]، نجد حوارا ذاتيا فائقا، يحصل فيه بدرو ساليناس، على لسان فتاة عمياء ذليلة، على تصوير الموضوعات الكلاسيكية الخاصة بالقدر والحظ المتغير فى لغة شعبية فصيحة وقوية. ها هى بعض تلك العبارات: «... مثل عجلة العيد الكبرى، فإن القدر يرفع إلى أعلى مكان، يرفعك هناك فى الأعالى وترى كل شئ فى أجمل صورة كما لو كان ذلك ميلادا، وفى التو، ينزلك أسفل سافلين مرة أخرى على الأرض وها أنت لاتمثل شيئا... أكثر من خادمتك، فيليبا (...) لقد عاقبنى الرب لأننى فى هذه اللحظة، بعد أن ورد علي ذهنى العظمة، اعتقدت أننى كنت أرى كل شئ بطاقاتى الشخصية وكل شئ كان جميلا للغاية، جميلا (...)! آه! منك لفات الحياة، دورات الدنيا، لأنك تديرينا هكذا، مثل البقرة السيئة فى حلبة مصارعة العجول، تجرى وتجرى من واحد لآخر حتى تلقى بهم فى العراء!» فى هذا المناخ المتواضع للحانة التى تعود بنا إلى عهد أرنيتشيس والخان الثربانتينى، مع الوجود الثنائى للواقع والخيال فى صورة واقعية متساوية ونجاح أو انتصار الخير

المحض، الغامض فى الجانب الإنسانى والأكثر من الإنسانى، فإن كلمات فيليبا Felipa، الفتاة العمياء، المحملة بصدى وشهرة أبطال قدامى، تعمل على تغيير هيئة كل شئ وتحميله بتحويل فجائى.

فى نبع الملاك الأعظم La fuente del Arcàngel، التى تجرى أحداثه داخل جغرافية إقليم الأندلس الريفى، يُصهر ساليناس، فى توازن درامى صعب يشتمل على ملاحة وتهكم، على حقيقة واقعة وخيال، على الأمور الشعبية والأخرى العجيبة، الطرح الهجائى والحل الشعرى لكل أعماله الهجائية. فى نفس إطار الواقع المحدد- واقع أندلسيا الأصيلة الريفية: حيث الوداعة، والنفاق، والتحفظ والتكلف - يعمل ساليناس على إثبات، دون عنف أو مقاطعة تذكر، عالم خيالى لايقبل الشك، والذى لايصبح قناة هروب أو حتى إشارة للفرار، ولكنه إعلان نظيف لبعد أعمق للواقع، الذى نراه هناك ينبض ولكن فى خفاء، مثل اللوزة داخل غلافها الصلب، والتى لم يبق بالنسبة لها إلا أن تظهره وتزيل عنه غلافه. هذا الكشف لكل ما تشتمل عليه الحياة من محاولة صوب الجمال، صوب الخير، صوب الحب، هو ما يشكل الهدف الغائى لهذا المسرح الإنسانى لبدرو ساليناس.

من بين أعماله القصيرة نجد أفضلها، بلاشك، القديسون Los Santos، المزود بتهكم مأساوى هائل. دون ما حاجة إلى كلمات عنيفة أو خطابات كاشفة وفاضحة ولاحتى نقاش سياسى أو تشويهات كاريكاتورية أو أفكار وإدانات، غير الحاجة إلى حدث درامى غاية فى البساطة يدع ساليناس واحدا من أفضل أعماله المسرحية التى أعرفها عن الحرب الأهلية الإسبانية. في الدور الأرضى لكنيسة قرية بيبانكا Vivanca، التابعة لقشتالة الجديدة Castilla la Nueva، حيث تتكدس شخصيات ثقافية ودينية عديدة، من بينها خمسة من القديسين ذوى المكانة الرفيعة، يختبئ ملازم، وشاويش ورجال من التابعين للميلشيا الجمهورية، الذين تمكنوا من الهرب قبيل دخول قوات الكتائب، والوحيد الذى بقى مختبئا بين القديسين، هو أستاذ المدرسة. وقد استخدمت قوات الكتائب هذا الدور الأرضى لتحجز فيه بعض السجناء، الذين حكموا عليهم بالإعدام. السجناء هم أم كانت جنايتها أنها سَبّتْ أولئك الذين اغتالوا ولدها، امرأة بغىّ، وجنايتها أنها قاسمت الفراش رجال الميلشيات وفتى، هو باولينو سورتيرو، الذى يؤكد على أن جريمته وجنايته تنحصر فى أن اسمه يتشابه مع اسم شخص آخر يبحث عنه أفراد قوات الكتائب، وأحد الحرفيين الصناعيين، سيبيريو Severio، والمتهم بفراره

من أمام العدو لأنه لم يوافق على عمل منصة للمشنقة، وشابة، لابيلونا، واهية قديمة تلجأ إلى بيت أحد سدنة الكنيسة. أما الأبناء الكبار في الأسرة الذين لجأت إليهم، والذين أسروا على أيدي القوميين واتهموا بأنهم من الحُمْر، تمكنوا من الهرب، وهي، التي كانت تذهب لزيارتهم في السجن، تتهم بأنها شريكتهم في جريمة الهرب. ذلك الموقف الحرج الذي تواجد فيه كل أولئك النفر، الذين ينضم إليهم أستاذ المدرسة، الموقف الذي يظهرهم في أبهى جوهر إنساني خالص ويفصح عن اتحادهم يدا واحدة للبحث عن معنى يكسر هالة اللامعقول التي تحيط بهم ويكدسون هكذا في صورة عنيفة، نجده ملخصا في هذه الكلمات التي يقولها لابالميتو La Palmito: «ليخبروني به، أريدهم أن يقولوا لي لماذا يقتلونني...، ما هو الضرر الذي ألحقته بأي إنسان» لا أحد مذنب. لكنهم جميعا محكوم عليهم وسوف يلقون حتفهم. الوحيدة التي بإمكانها أن تُنْقذ بمجرد أن تعلن عن نفسها فقط هي لابيلونا La Pelona، لكنها ترفض الاعتراف بذلك، وتقدم نفسها كضحية بريئة مثل الآخرين، لهذا السبب الذي يدعونه الأخوة: «أولئك الذين ما شعروا بأخوتهم في الحياة فالآن بمقدورهم أن يموتوا إخوانا».

هذا البحث، والدعوى، والحكم المثيرة كلها للشجن والألم للحقيقة المأساوية للحرب الأهلية الإسبانية من قبل بعض الشخصيات المعينة التي وضعت في موقف محدد للغاية، ينتهي بإبداع مسرحي مفاجئ، مفعما بالدلالة وجياش بكل عاطفة وحماس درامي، يقع هذا الابداع في صورة طبيعية، وهذا هو الأمر الغريب: حين يُنَادي على أسماء المسجونين الخمسة عند عتبة باب الدور الأرضي، الذي يتم الصعود إليه بواسطة سلالم غاية في الغلظة، يظهر القسيسون الخمسة، بعد أن داخلتهم الشجاعة فتحركوا وتمثلوا شخصيات المدانيين، فيأخذون مكانهم ويلقون نفس مصيرهم. إنهم القديسون الذين سيعدمون رميا بالرصاص في الوقت الذي يستمع فيه السجناء، من الداخل، إلى الطلقات التي أفرغت في أجسادهم.

أعتقد أنه لم يُفتْ القارئ أن يدرك مثل هذا التهكم المأساوي الذي تحدثت عنه في سطور سابقة بأن ساليناس قد عرف كيف يعبر بأشخاص قليلة العدد، بكلمات بسيطة وحدث غاية في البساطة، ولكن، وهذا هو الحق، بدراية درامية محكمة.

٢ - عملان طويلان :

هذان هما: أوديت والطاغية Judit y el tirano والمدير El director الأول يعالج موضوعا عن الطغيان؛ أما الثانى فيدور موضوعه حول السعادة الإنسانية. كلا العملين، مثلما يحدث مع كل الأعمال التى تتكون من فصل واحد، تأتى مواكبة لذلك الميل الإنسانى صوب الخلاص الذى أشرنا إليه آنفا.

أوديت والطاغية Judit y el tirano تبدأ بحوار بين اثنين من الثوريين، أوديت وبالنتين Valentin، حيث هما فى انتظار وصول الثوريين الآخرين من أفراد المجموعة حتى يقيموا بينهم اقتراعا يعرفون من خلاله من ذا الذى سيكلف باغتيال الطاغية، الذى يلقب رسميا بالمدير. أما أوديت فتقنع بالنتين بأن يقوم بعمل خديعة ساعة الاقتراع ويخرج اسمها. فهى تجد نفسها قد تسلطت عليها فكرة اغتيال هذه الشخصية الطاغية. ما من أحد رأى وجهه، لأنه لايظهر إلا أمام الجمهور، الذى يرزح تحت نيره، وقد أحيط بكل سرّ: يظهر مرتديا ملابس سوداء، متدثرا فى معطف، ووجه فى مكان مظلم، إذ يعمل دائما على ألا تضيئ الأنوار وجهه، كما لو لم يكن له وجه، وما تبقى سوى صوت لايعرف الناس عن أى شخص يصدر. هذه الشخصية، بالنسبة لأوديت، شخصية الطاغية التى اخترعت لكى تفرض على الجماهير، فيحصل منها على كبير إذعان وتسليم، تعد بمثابة «الشخصية الجديدة للشر، تجسيد آخر للشيطان، ولما هو غير إنسانى» (صفحة ٣٠٨)، بقوة تفوق كل الحقائق. وأوديت فى حاجة إلى القضاء على هذه الشخصية، إلى أن تراها منهارة جسديا تحت قدميها، حتي تؤمن بأنها قد زالت عن الوجود حقا. أجرى الاقترا ع، دون أية خدعة، ولكن الحظ قد وقع، على أوديت، أصبح من الواجب عليها أن تقتل المدير الطاغية. من الضرورى أن نضيف بأن هؤلاء الثوريين لاينتمون إلى البروليتاريا، وإنما إلى الطبقات العليا، وكلهم من الفنانين الذين اختارو لأنفسهم الظهور فى صورة أناس معتوهين، معلنين عن أنشطة فنية، ثورية، مثيرين للشغب والأعمال الفاضحة، وذلك حتى لاترى الشرطة فيهم سوى مجموعة من المجانين المسالمين الذين لاضرر من أفعالهم، ولايتحزبون لأى حزب سياسى.

فى المنظر الثانى نرى جوديت (أوديت)، التى أُدْخلت إلى حجرة الاستراحة الخاصة بالديكتاتور، تنتظر خفية اللحظة التى يبقى فيها هذا وحده حتى تجهز عليه.

ومن خلال مكمنها تشهد الحوار الدائر بين الطاغية والكولونيل، رئيس جهاز الشرطة، الذى اكتشف خطط مجموعة الفنانين الثوريين، وأودعهم السجن جميعا إلا أوديت، والتى يحتفظ لها بصورة يريها للمدير، الذى يأمر بمعاملتهم معاملة تخلو من العنف ويعبر بصوت عال عن شكوكه فى أن تكون الفتاة الجميلة التى ينظر إلى صورتها هى المكلفة باغتياله. هذا المشهد والمشهد السابق للديكتاتور مع خادمه يبين لنا شخصية الديكتاتور، وقد نزعت عنه شخصيته العامة، ليس باعتباره رجلا متوحشا ولكن كإنسان. وعندما يصبح، أخيرا، وحده، وتأخذ أوديت استعدادها، شاهرة مسدسها، لاغتياله، يدخل من النافذة اثنان ملثمان، على استعداد أيضا، وقد شهرا الخناجر، لتنفيذ ما انتوت الإقدام عليه. وهنا يحدث شئ لم يكن فى الحسبان: أوديت، بدل أن تدعهم يطعنون الديكتاتور، تضع نفسها بينه وبينهم وأطلقت عليهم النيران، ففروا هاربين، وهكذا أنقذت حياة من أتت هى نفسها لقتله. لماذا؟ إن بحث هذا التساؤل هو المادة التى يقوم عليها الفصل الثانى، حيث تبدأ عمليات البحث عن الإجابة المكونة لبنية الفصل، والتى تكمن فى المواجهة بين أوديت والطاغية، الذى سنحت الفرصة أما أوديت لقتله من جديد، الفرصة التى قدمها هو نفسه، ولكنها لن تقتله. الإجابة التى ينتظرها المتفرج تأتى فى نهاية الفصل، كنتيجة لهذه المواجهة الشخصية على هامش أى مفهوم سياسى. لم تقدم أوديت على قتل الطاغية فى هذه المدة التى تبلغ النصف ساعة التى وقعت فيها المواجهة لأنها قد اكتشفت فيه شخصيته الأخرى، شخصية الإنسان -لنسمعها وهى تقول: «أتيت لكى أقتل الطاغية، أقتل الوحش، تلك الشخصية الشبح، التى لاتدعنا نعيش حياتنا، لم تتركنى أحيا حياتى وها هو قد مات! ألا ترى أنه قد ولد رجلا آخر، الإنسان؟ ولد أمامى... (...) : لقد كنت فى متناول طلقاتى مرتين... الأمس...، هنا فى المكتب حين كنت تتحدث... فى شكل وجهك تلاشت سريعا، للحظة، الأسارير، وأصبح وجهك ساعتها هو الهدف...، الذى كنت علي يقين تام بأنى لن أُخطئه... وجهك المكشوف، أتفهم، ذلك الذى تريدنا أن نظنه وجهك...، الكذب...، التي كنت على وشك أن أقتله... ولكن فى الحال، فى ثانية، أعاد إليك وجه الانسان... (...) كيف كان لى أن أقتلك؟ وأنا قد أتيت أنتوى قتلك فى صورتك غير الإنسانية، التى لم تتولد من إنسانة مثله، اللا إنسان، كذبتك، أنت، أنت قد أنقذت نفسك فى مواجهته، أنت. وأريد أن تسمعنى أيها الأنت، هكذا، بكل ما بى من عزم، لأن هذا الأنت يميزك عن كل شئ، يظهرك، وحيدا، أنت. إنها سمة الإنسان، التى أضعها فى روحك... والآن ها أنت تكون بحق... احذر...، كذبتك...، كذبتك...، بوسعها أن تقتلك... (...)

أما أنا... فلن أقتلك» (صفحة ٣٣٨-٣٣٩). أتى الشاهد هنا مطولا، ولكننى قد سمحت لنفسى بحرية نقله هكذا لأن هذه الكلمات تلخص المعنى الكلى للدراما، وبالطبع، الغاية التى يهدف إليها الكاتب عندما خطها، معناها الغائى.

وكما نرى، فإن بدرو ساليناس قد فصل، حتي وصل إلى درجة الفصل، بين صورتى الديكتاتور: الشكل المزيف، الذى ليس سوى قناع خالص، الخارجى، الذى اخترع من أجل السيطرة على الجماهير، والشكل الآخر الحقيقى، الإنسانى، الشخصى، الفردى. لقد أتت أوديت بنية قتل شخصية الأسطورة وتجد نفسها أمام إنسان، يلغى الشخصية السابقة. وهنا نجد شخصية الانسان هى التى تنقذ شخصية الطاغية، ولو أن الانسان هو طاغية أيضا.

فى الفصل الثالث ينتصر الانسان على الطاغية. لقد تعلم إلى جوار أوديت كيف يعيش كإنسان وكشخص، كيف يصبح شخصا آخر، هو الذى يكون بحق بين الآخرين. يكمل الانتصار حينما يتحدث الديكتاتور، بعد أن عاد ثانية ليتقمص شخصية الديكتاتور للمرة الأخيرة، إلى الجماهير، مثلما كان عليه من قبل، بنفس الكلمات ونفس الصوت المجهول المصدر والشخصية، ثم يكتشف أثناء حديثه أن هذه الشخصية قد وافتها منيتها وأصبحت فارغة، ولم يعد هناك سوى شخصية الإنسان. الشخصية التى أتت تقول لأوديت، بكل ارتياح، أنها قد تركته وحيدا فى الأيام الأخيرة، وأنه ينتظرها فى فندق قريب من الحدود لكى يهربا معا فى حالة ما إذا انتصر الإنسان على الطاغية. ولكن قبل وصوله، دخل إلى غرفة أوديت اثنان من رجال البوليس، بعد أن انتهزا فرصة غيابها عن الحجرة لفترة وجيزة، واستوقفوها على أنها من المشتبه فيهم، ثم أطلقوا النار عليه حين حاول مهاجمة أحدهما بالمسدس الذى أخرجاه من جيب أوديت. تنتهى الدراما بهذه الردود الثلاثة :

أوديت :

قتلته، قتلته أنا! فقد قالوا لى: «أراه فى عينيك. أنت من سيقتله...» (...)

المدير: (...) :

كلا... كلا...، يا أوديت، لقد قتل الآخر، الذى لم أكنه أنا... هو الذى قتلنا... إنه الطاغية (...) .

ملازم الشرطة : سيدتى، إن حياة المدير هى فى المقام الأول (صفحة ٣٥٨).

على الرغم من أن النظرية الإنسانية عند ساليناس واضحة جدا (فقط الانسان هو الحقيقة وفقط يتم إنقاذنا بالانسان)، فإن الدراما قد منيت بالفشل، فيما نرى، على الرغم من بنيتها الدرامية المسرحية الممتازة، فى شئ يبدو لنا أساسيا: التفكيك للطاغية – الإنسان هو فى حد ذاته تجريد سابق، فى البداية يقصر ساليناس مجهوده على أن يقدم لنا صورة الطاغية، مثلما يراها الثوريون؛ وبعد ذلك، يقدم لنا صورة الإنسان، والتى لايرى فيها المشاهد فى أية لحظة صورة الطاغية، ولكن فقط يرى شخصية إنسان خاص، وليس عاما. الانتقال من صورة لأخرى لايوجد فى الدراما، كما لاتوجد العلاقة الدرامية للصورتين فى نفس الشخصية. يجعل الكاتب إحداهما تبرز على الأخرى فقط، ولكنه لا يشخصهما معا من الناحية الدرامية، في مواجهة حوارية ضرورية، ولايصور التصادم بين الطاغية والإنسان داخل الشخصية الواحدة، فى توتر ضرورى. بنفس الطريقة، يقدم لنا انتصار الإنسان على الطاغية كحدث واقع خارج المكان الدرامى، ويحكى لنا فى صورة غنائية، نتيجته. كل ما كان يصور الصراع، والتصادم. والكفاح، كل ما كان بمقدور الدراما أن ترينا إياه من كيفية تعايش الانسان والطاغية متقابلين فى شخص واحد، فردى ونوعى فى نفس الوقت، حتى يصبح معنى الدراما عاما دون أن يتخلى عن الروح التحديدية، لايوجد، ليس له أى واقع درامى على خشبة المسرح. ولهذا نفسه، فإن نهاية الدراما،على الرغم من منطقيتها، فلا تتعدى كونها ضربة مسرحية، فما استطاع الكاتب أن يجعل منها ضرورة. ليست سوى تجرد ثان. لا يتبقى لنا إلانظرية جميلة فقط، ولكنها من الأمور التى تقبل النقاش فى الواقع التاريخى، بالتحديد لما لطابعها من خصوصية شديدة ومثالية عالية. أين هم، فى الواقع، هؤلاء الطغاه الذين، هم فى أعماقهم، ليسوا بطغاه، حيث يمثل الطغيان فيهم قناعا كاذبا ويخفون الوجه الداخلى الذى يمثل حقيقتهم؟ هل يوجد هؤلاء ؟ لو أنهم موجودون لأصبح من الواجب أن نقدم على ما أقدمت عليه أوديت: البحث عن الانسان. ولكن حينذاك "لا تعد نظرية ساليناس جميلة فقط، وإنما خاطئة ولها حدان: حد شعرى، لا يقطع، وحد آخر،تاريخى،يقطع وهو، بالضبط الوجه المضاد.

فى المدير **El director** (سر مكون من ثلاثة فصول) يطرح الكاتب مشكلة السعادة الإنسانية اعتبارها أحد الأسرار(١٣٠)، يكمن هذا السر فى إمكانية هذه السعادة أو عدم إمكانيتها.تأتى الحبكة الدرامة أ؛كثر تعقيدا عنها فى العمل السابق، ومن ثم، أكثر تعقيدا عنها فى أى عمل من الاعمال ذات الفصل الواحد، مما يجعل

مضمون العمل الرمزى أمراً قاطعا فى فهمه. يجرى الحدث فى مكانين مسرحيين مصورين فى شكل واقعى: مكتب وفندق. إلى المكان الأول تفد مجموعة من المرضى بحثا عن العلاج، أشخاص يعرضون أحوالهم الشخصية على مدير المكتب. المشكلة التى يعانى منها واحد من هؤلاء الأشخاص هى أنهم لا يشعرون بأنهم سعداء. يستمع المدير إليهم ويعدهم أنه سوف يرسل لهم، كتابيا، فى اليوم التالى العلاج المناسب لكل حالة. وتحضر هذة الاستشارات عاملة طباعة، تم التعاقد معها توا، ولا تفهم مطلقا مضمون العمل الموكل إليها ولا تدرى شيئا عن حقيقة المكتب ولا من هو مدير المكتب الغريب حقاً. تتكشف شكوكها فى محادثة تجرى بينها وبين المدير، الذى يدهشها بقراءته، الخادعة، الأوراق المحفوظة فى الملفات، أوراق لا يفهم محتواها. من هذه المحادثة ينتج: أن المكتب قد أنشى «من أجل مساعدة الناس على أن يكونوا سعداء»، ليعلمهم كيف يكونوا سعداء» (صفحه٣٨٠)، رغم «أنه فى مرات كثيرة لكى تعلم أحد كيف يكون سعيدا فما من وسيلة إلا أن تنزع من رأسه ما يسميه سعادته، إنزعها عنه فى عنف» (صفحة٣٨١) ؛ إن عمل موظفة الطباعة يكمن فى "أن تساعدالآخرين فى مهمة بحثهم عن السعادة" (صفحة٣٨١). بالنسبة للمدير، صاحب الشخصية الغامضة التى تحول إلى عملاق أمام عينى موظفة الطباعة فتراها تمتلك قوى خارقة، حين يسأل عن شخصه، يجيب : «أنا المدير،يابنيتى، المـــدير. أنا أكون المدير» (صفحة٣٨٢). وهنا، لا يتشكك المشاهد ـ القارىء فى أن يماهى بينه وبين «السلطة اللاهوتية» .

فى الفصل الثانى نجد أنفسنا داخل أحد الفنادق، يقوم على إدارته رجل من أهل الثقة المقربين من المدير، أمام المرضى الذن ظهروا فى الفصل الأول وقد شفوا من حالة اللاسعادة التى أصابتهم،كل واحد منهم قد عثر، أو يعتقد أنه وجد، سعادته الحقيقية ويستعد للاستمتاع بها. ولكن مدير الفندق، صاحب الشخصية الغامضة كمديرة والذى يمتلك قوى خارقة مثله، يحاول أن يمنع استمتاع هؤلاء الضيوف بسعادتهم، أمام غضب وثورة عاملة الطباعة، التى أرسلت هناك حتى تؤدى مهمتها، وترى فى هذا المدير المنفذ الشخصية المناقضة لشخصية المدير، وعدوه المستتر، حيث يعمل على تخريب كل خطط السعادة التى يضعها من أجل سعادة زبائنه، في نفس الوقت الذى يستعدون فيه لجعلها حقيقة. وقد فشلت الوساطة التى قامت بها عاملة الطباعة مع المرضى والمدير التنفيذى، وهنا استدعت المدير العام تليفونيا لكى يساعدها فى مهمتها، فاتصلت به هاتفيا أو، بالأحرى، اعتقدت أنها تتحدث إليه، حيث إن من رد

عليها فى الحقيقة كان هو المدير التنفيذى. تكشف اللعبة المسرحية، عن طريق استخدام الأقنعة، عن أن المدير العام والمدير التنفيذى هما وجهان لعملة واحدة.

فى الفصل الثالث نلحظ، بواسطة بنية مسرحية ماهرة، العلاقة الدياليكتية للاختلاف والتماهى فى نفس الوقت بين المدير العام والآخر التنفيذى: لا إمكانية لوجود أحدهما بدون الآخر. عندما تقوم عاملة الطباعة فى المشهد الأخير باطلاق النار على المدير التنفيذى من مسدسها، والذى كان فى استطاعته وما رغب أن يمنعها منه، فإن المدير العام سيكون هو من يشغل مكانه، أمام الرهبة التى انتابت عاملة الطباعة، وتنتهى الدراما بهذين الردين :

عاملة الطباعة :

لكن من يكون، من، من ذا الذى قتلتُ ؟ إذ ما كان الذين قتلته هو الآخر (...) يا الهى

المدير العام :

(يرفع رأسه للحظة):

أنا هنا . ألم أقل لك أنه ليس بوسعنا أن ننفصل؟ الآن...، ها أنتم وحدكم، وحدكم مرة أخرى...

هذا العمل يعد، بلا شك، أكثر أعمال بدور ساليناس تطلعا إلى العُلا. حيث إن الغموض الذى يحيط بالوجه المزدوج "للاهوتية"، الذى عبرت عنه التراجيديا الإغريقية بأسلوب لا يفوقه أسلوب آخر، والتى يكمن ظهورها، ضمنيا، فى التفريق بين ما هو لاهوتى وشيطانى فى إطار الحضرة اللاهوتية(١٣١)، التى تعد بمثابة النواة الفاضحة لكل لاهوت تراجيدى غير مسيحى، حيث إن المسيحية تكسر الوحدة التى لاتنفصم لما هو إلهى وشيطانى، يعود ليُصوَّر على يد ساليناس فى علاقته بالسعادة الإنسانية. من خلال وجهة النظر الإنسانية، التى تمثلها موظفة الطباعة، فإن المدير المنفذ هو القطب المعاكس للمدير العام، حيث إن الأول يُفْشِل بفعله سعادة تلك المجموعة من المرضى التى ينشدها هذا الأخير. وجهة النظر هذه، مع هذا، تقوم، كما يدل على ذلك الحوار الدائر بين المدير العام وعاملة الطباعة (الفصل الثالث ، المشهد الخامس) ،

على أساس خاطئ: الخلط بين جوهر السعادة وظاهرها. السعادة التى أراد أن يقدمها لتلك المجموعة التي حضرت إليه هى السعادة الحقيقية، لا المزيفة، وهذه الأخيرة هي التي قام المدير التنفيذى، حين نفذ أوامر المدير العام، بتدميرها. إن المدير العام يشغل نفسه بتحقيق السعادة للآخرين، ولكن -يقول هو- «على طريقتى أنا، لا على طريقتهم هم؛ لا يكونون سعداء لأنفسهم، الأمر الذى يرغبه الجميع، وإنما سعداء لى» (صفحة ٤١٧). وفى الوقت الذى وجدت فيه عاملة الطباعة نفسها أسيرة لعالم المظاهر، معتقدة بأنها قد قتلت المدير التنفيذى، تقتل المدير العام أيضا، حيث أن الاثنين يمثلان وجهين لعملة واحدة. تلك العملة التى تعلم حقيقة السعادة: إنها الله. وحين يتلاشى هذا المعنى للسعادة على المرء أن يبحث عنها بمفرده دون أن يدرى ماهى السعادة فى الحقيقة.

ثامنا - كلمة أخيرة :

لانود أن نختتم هذا الفصل الطويل دون أن نعرض، ولو بإيجاز، الأنشطة المسرحية لبعض الكتاب الذين ينتمون فى معظمهم إلى جيل العشرينيات وقليل منهم إلى الجيل التالى مباشرة، جيل الثلاثينيات، بالتحديد، جيل عام ١٩٣٦، والذين يأتى إنتاجهم الأدبى متوافقا زمنيا مع نشوب الحرب الأهلية أو مع نهايتها. إن التخصص فى هذا المجال من جانب هؤلاء الكتاب قد أتى عرضيا ومتفرقا؛ أحيانا، يأتى محاولة يقتصر على السنوات التى دامتها الحرب الأهلية، وكنوع من أعمال الخدمة العامة أكثر من كونه محاولة جادة ذات قيمة جمالية.

فى السنوات السابقة على الحرب الأهلية الاسبانية يمكننا أن نذكر ثلاثة من المؤلفين: بالنتين أندرس ألباريث Valentín Andrés Àlvarez، الذى ألف أعمالا هزلية مثل أتاراري! «غير معقول»! Tararí! (١٩٢٩)، يدور موضوعه حول حركة تمرد يقوم بها المجانين داخل إحدى المستشفيات العقلية؛ باولينو ماسيّب -الحدود La frontera (١٩٣٢)- وخوليو برابو Julio Bravo، مؤلف ثلاثة أعمال هزلية، أحدها سابق على عام ١٩٢٨ -باراليبتون، رجل العلم Baralipton, hombre de ciencia - وعملان آخران تم طبعهما فى نفس هذا العام- التنين المقدس El dragon sagrado والمسرح الخاص لديون شينيلو Teatro Privado de Dion Chinelo´n[١٣٢].

أثناء الحرب الأهلية كتب العديد من المؤلفين، الذين برز من بينهم جماعة أطلق عليهم اللقب بدون استحقاق، في المنطقة الجمهورية أعمالا قصيرة لكي يتم عرضها على خشبة المسرح في مدريد أو على جبهات الحرب. ولأجل تنسيق وتمويل هذه الأنشطة المسرحية أنشئ في مدريد ١٩٣٧ المجلس المركزي للمسرح، رأسه أنطونيو ماتشادو. ومع هذا، فقد كان الجهاز الأكثر أهمية بالنسبة لمثل هذه النشاطات هو تحالف المفكرين، الذي أنشأ قسما للمسرح، خشبة مسرح جديدة. «كانت أهداف التحالف– كما كتب روبيرت ماراًست– مدونة في هذه الأطُر التي ظهرت في الإعلان عن ظهوره لأول مرة: «سيكون للشعر المدني مكانا ثابتا في برامجنا. في هذه البرامج سوف نرى بصفة مستمرة عملا دراميا من الفترة الحالية أو يكون بإمكانه أن يصبح قوة تمارس تأثيرا صحيا على الشعب في الظروف الحاضرة، وفي نفس الوقت، سنسير في طريق إذاعة ونشر بعض الأمثلة التجريدية، بكل لياقة، للأعمال الأدبية الدرامية الأكثر حيوية. وبهذا يكون لمسرحنا طابعان: الشعر والحدث – هذا الطابع المزدوج هو الذي يود تحالف المفكرين المناهضين للفاشية أن يجعله من أساسيات مقاصده»(١٣٣).

وفيما يتعلق بالجمهور الذي كان يحضر حفلات العرض المسرحي على الجبهة الحربية كتبت ماريا تيريسا ليون Maîa Teresa Leon: «إن الجندي الإسباني ليس سوى فلاح ساذج أو فتى مسكينا من المدينة قليلا ما كان يذهب إلى المسرح؛ وحرب العصابات هي بمثابة سلاح حربي. المقاتل على الجبهات المستقرة هو عامل لايجد عملا؛ في حاجة إلى حث معنوي. فالمعنويات الأخلاقية تملك جناحا يرفع من روح الإنسان: هو السرور. فنحن نمثل النسيان والفرح. وها أنتم تعلمون: إن رجال المقاومة لا يسألون قط، لايطلبون شيئا على الاطلاق، لايتعبون أبدا، لا يعلقون على ما يرونه قط» (العمل المذكور، صفحة ٧١).

وإلى قائمة هذا المسرح الذي يعرف بمسرح الحرب، التي ينتسب إليها ما ذكرناه في الصفحات السابقة من أعمال رافائيل ألبرتي، وماكس آوب، وميجيل إيرنانديث، يمكن أن نضيف: رامون سندر Ramon Sender، والذي كتب عملا بعنوان: المفتاح La llave، ومانويل ألتولا جيّرى Manuel Altolaguirre (حب أموى Amor de madre، زمن، ينظر إليه من عل Tiempo, a vista de pajaro)، خوسيه بيرجامين José Bergamín (ذبابة طليطلة El moscardón de Toledo)، سانتياجو أونتانيون Santíago Onta´nnon

(المخرّب El Saboteador، الإشاعة الكاذبة El bulo، المزاح La guasa)، خيرمان بليرج (ظلال أبطال Sombras de héreos). أنطونيو أباريثيو Antonío Apariclo (الخائفـون الشجعان Los miedosos valientes)، رافائيل ديستي (الفجر El amanecer، اللوحة الجديدة للمعجزات El nveno retablio de Las maravillas). ويلزم علىّ أن نذكر أيضا، على الرغم من أنه لم يكن عملا يهدف إلى الدعاية السياسية، الدراما الشعرية لكونتشا منديث Concha Méndez، المنعزل El Solitario[١٢٤].

فى الجناح القومى كان هناك إنتاج. ولكن بكميات أقل، للمسرح الذى أشرنا إليه، مسرح الحرب، ولكنه كان يتمتع بقيمة مسرحية وأدبية بسيطة، ومن بين الكتاب الذى أخرجوا مثل هذه الأعمال يمكن أن نذكر: رافائيل لوبيث دى آرو (الرفيق بيريث El Compa´nero Pérez)، رافائيل دويّوس (الرمانثى الأزرق Romance azul)، رامون كوئى Ramon Cue (وعادت الامبراطورية Yelimperio volvia)، العمل اللاهوتى الرمزى أفراح إسبانيا Badas de Espa´na[١٢٥]. وعمل آخر يتمتع بقيمة درامية وأدبية عالية، هو: رحلة الشاب توبياس El viaje del joven Tobías (١٩٣٨) للكاتب تورينتى بايستير.

من بين كل هؤلاء المؤلفين المنتمين إلى منطقة أو أخرى لم يداوم الكتابة المسرحية حتى ما بعد الحرب الأهلية إلا اثنان، على الرغم من أن هذين الكاتبين قد حققا شهرة أكثر فى مجالات أدبية أخرى مثل مجال الرواية أو الشعر: تورينتى بايستير ورفائيل ديستى.

ويأتى هذا المسرح الذى أفرزه قلم هذين الكاتبين قائما على أساس فكرى، مفعم بالأفكار عند تورينتى بايستير وبالنظرة الهجائية القريبة من المهزلة اللامعقولة عند ديستى. وبالنظر إلى الانتاج الدرامى لهذين المؤلفين نجده يحظى بكيف أدبى عالٍ وكان محطا لصمت غير عادل وغير مبرر ويستأهل، فى نظرنا، الخروج من دائرة النسيان التى أحاطت به.

قام تورينتى بايستير، بعد عمله الأول والأهم الذى ذكرناه آنفا، بنشر، على حد علمنا، الأعمال الآتية: الزواج الخادع El Cosamíento enga´noso، الذى يعد عملا لاهوتيا، حاز على الجائزة الوطنية للأدب عام ١٩٣٩، لوبى دى أجيرى Lope de Aguirre (١٩٤٠) جمهورية باراتاريا República Barataria (١٩٤٢) عودة أوليسيس El retorne de Ulises (١٩٤٦)[١٣٦].

أما رافائيل ديستى، بالإضافة إلى العملين المذكورين - *الفجر واللوحة الجديدة للمعجزات* - اللذين يبدوان لنا فى مكانة عالية من الناحية المسرحية تفوق مكانة أعمال رفقائه فى الميدان، فقد نشر فيما بعد، على حد علمنا، ثلاثة أعمال درامية: رحلة ونهاية دون فرونتان **Viaje y fin de don Frntán**، عمل تراجيدى يدور حدثه فى جليقية *التى* تجمع بينها وبين جليقية **Galicia** التى ظهرت فى الكوميديا الفظة لبايى إنكلان نقاط اتصال عديدة، مبارزة أقنعة **Duelo de máscaras** وهلاك دونيا لوباريا **La perdición de Do´na Luparia**(١٣٧).

الفصل الخامس

Capítulo V

الورثة والورثة الجدد أو اتصال بلا انقطاع

Herederos y nuievos herederos o la continuidad sin ruptura

١ - مقدمة Introduccion :

إذا ما كان هذا الكتاب عن المسرح الإسباني فى القرن العشرين قد اتخذ لنفسه كقاعدة للحكم معيارا كميًا - وفرة العروض الأولية لكاتب ما، استمرارية العمل فى لوحة العرض المسرحى...الخ-، فإنه مما لاشك فيه أن المؤلفين الذين يخصص لهم هذا الفصل سوف يشغلون الموقع الأكثر أهمية، حيث إن جماعتهم، بدءًا من خوسيه ماريا بيمان José Maria Permàn وحتى رويث إيريارتى Ruiz de Iriarte، ذاكرين اثنين من الكتاب ينتميان إلى جيلين مختلفين، قد زودوا المسارح التجارية الإسبانية بالنصيب الأكبر من الأعمال التى تم افتتاحها فى الثلاثين سنة الأخيرة. وعلى النقيض من ذلك، فإذا ما انطلقنا من معيار ذى عصرية شديدة وصارمة فى المضمون والشكل على حد سواء وكذلك معنى ومدلول هذا المسرح، واضعين إياه فى المركز نفسه وفى نفس المستوى لأفضل وأهم التيارات الدرامية للمسرح الغربى المعاصر، فإن ميزاننا سوف يختلف جذريا وستكون نتيجته مختلفة تماما، فى الأساس، مسرح للاستهلاك الداخلى، على الرغم من أنه يُصدّر إلى بعض البلدان الأمريكية التى تتحدث اللغة الإسبانية.

وفى هذا يتفق، بالطبع، مع المسرح البرجوازى أو مسرح الطبقة المتوسطة- دون أن يتحمل مصطلحا «البرجوازى» أو «الطبقة المتوسطة» أى رأى له قيمة سلبية أو إيجابية - لبلاد أخرى غربية، التى يحتل بينها هذا المسرح، الذى سنطلق عليه من الآن

المسرح الشعبى El teatro Público[١]، مكانا لائقا وفى مناسبات عديدة وعند كتاب عديدين يعد أكثر من لائق.

لابد، من أجل دراسة متعمقة للمسرح الشعبى الاسبانى، أن تكون هذه الدراسة، بالضرورة، قائمة على استخدام أكثر التقنيات تقدما فى البحث الاجتماعى، فهى فقط بمقدورها أن تفيد بكل دقة عن السبب والكيفية لهذا المسرح، لبقائه، لنجاحه ولكل مواصفاته، سواء تلك التى تتعلق بالاقتصاد والسياسة التى كان يتبعها المنتجون وشركات التمثيل، أو التى تتعلق بالجمهور -بجمهور هذا المسرح- وتكوينه، أو تلك الأخرى التى تخص ميزانيات النقد المسرحى الصحفى. مثل هذه الدراسة لايمكن لنا بحق أن نقوم بها، فلا نملك لا المعرفة ولا التقنيات المتخصصة اللازمة، بالاضافة إلى أن هذا ليس بالمكان المناسب لمثل هذا الواجب.

نعم سوف نحاول، على العكس، الاجابة علي هذا السؤال: ما الذى يميز هذا المسرح الشعبى؟ يمكن إبراز العناصر التعريفية التالية:

١ - إنه مسرح يعطى أهمية خاصة «للعمل المحكم الصُنع»: حوار بُنى متماسكا، استخدام متقن للصيغ والمعالجات الفنية فى بناء الحدث، مفاجآت محسوبة بالمليمتر لجعل المتفرج - القارئ يضحك، يبتسم، يهتز، كلمة درامية تبدى اهتماما بالقيم الأدبية، لاتدرج الجيد للمصلحة، عقد وفك الحبكة الدرامية بحكمة.

٢- توزيع الاهتمام النقدى، الذى يتركز فى عادات طبقة اجتماعية ربما تكون الوحيدة- البرجوازية العليا أو المتوسطة- دون تخط- فى الغالب - للحدود الرصينة ودون مهاجمة قوية أوعنيفة لمشاكل معينة خطيرة فى الأصل، متبنين، أحيانا، الإيقاع الأنيق لتأريخ فاضح أو لاذع، أو موقف نقدى أخلاقى قائم علي المبادئ المجردة ومُثل عليا يجب أن تحسن قيادة المجتمع، أو الانسياق صوب نوع من الأعمال الوردية حيث نجد كل شئ ينتهى فى صورة تهدف إلى إسعاد المستهلك أو، فى النهاية، الوصول إلى حافة الميلودراما بنهاية مثالية ومهدئة.

٣ - إنه مسرح يولى وجهه شطر «المسرح الكوميدى»، كوميديا غير واعدة، حيث أنها تسيطر على الارادة، التى تم التعبير عنها فى عدو طيب من الانتقادات الذاتية، من الكتابات المسرحية المسلية، مسرح سطحى، مسرح «خالص» يمكن من قضاء مدة عرضه. التى تصل إلى ساعتين، بصورة طيبة، مسرح لطيف، ذكى، جيد الصياغة، له حوار ذو طعم لاذع، وحبكة درامية جيدة التطور، تعتمد الحيل فى بنائها، جديدة فى

بعض الأحيان أو مخرجة من المخزون التقليدى للأعمال الهـزلية الاسبانية القيمـة، فى أحيان كثيرة أخرى، غير متناسية للقليل من الفكاهة، والقليل من الحنان، والقليل من «الشعر».

٤ - إذا كان الاتجاه صوب الكوميديا -الكوميديا الذكية والرقيقة طبقا للوصف الذى يطلقه عليها النقد المسرحى - هو الغالب، فما كنا نعدم عند بعض الكتاب التوجه صوب الدراما، دراما النظرية أو الدراما الجادة التى تعرض مشاكل أخلاقية، مشاكل الضمير، وكذلك، على الرغم من أنه لا يكون إلا بالقدر القليل، المشاكل الاجتماعية، التي تأتى قاصرة علي طبقة واحدة فقط ولكنها فى الغالب ترتبط بأخلاقيات الفرد أو المجموعة. وما نعدم أيضا الدراما التاريخية، أو على الأقل التى تستلهم موضوعها من التاريخ، وتستخدم من أجل الدعاية لبعض القيم والمبادئ الروحية أو القومية، التى تعد ذات صالحية عامة وغير مرتبطة بزمن، أو تحاول أن تستنبط دروسا تستخدم من أجل الحاضر، أو، فى شكل بسيط، كحجة لاستعراض مهيب باللجوء إلى فن الاخراج المسرحى والملابس.

٥ - فى عدد مرتفع من الأعمال نجد الشخصيات عادةماتعيش حياتها دون مشاكل اقتصادية كبيرة،الأمر الذى يجعل الحديث يتطور عادة داخل أماكن فخمة، حيث تسود الراحة والبهجة إلى جانب الترف الذى يظهر على وجوه الأثاث المنزلى، والستائر، والملابس، دون أن نقدم وجوه الخادمات، ورؤساء الخدم ودرجات أخرى من صفوف الخدمة المنزلية، فى بعض الأحيان،تقدم إلينا البيئة فى صورة أرستقراطية أو عالمية، بحضور عددمن الأصول النبيلة تبعا للتقليد الأفضل، أو أصول نبيلة مستحدثة تعيش روح المدينة على الطريقة الديمقراطية، خالعين للعذار، وإباحيين. وكذلك فلا يغيب عن هذا الجو، رغم غرابته، الأمراء والأميرات. هذا يعنى ، فما يتعلق بمكان العرض المسرحى، أن هذا المسرح يحتفظ بعلاقات وثيقة مع المكان المسرحى الذى كان سمة "للكوميديا الرفيعة" التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر، رغم تحديثها لتواكب إيقاع الظروف.

٦ - لانعدم عند العدد من الكتاب استخدام التقنيات السينمائية فى تكوين وبناء الحدث السريع، التغيرات المفاجئة للأماكن، والزمن، أو باعتبارها وسيلة لتسلسل أو صهر الأحداث التى تجرى فى أن واحد.ومن السينما وفدت أيضا إلى عالم المسرح بعض المضامين، والمواقف وتقنيات الحوار.

٧- إن الفكر أو التقسيم الذى يقدمه عن الإنسان والحياة الإنسانية مثل هذا المسرح، حين يبغى توصيله، لا يقدمه على أساس من التمييز من جهة العمق أو الأصالة أو حتى من جهة جرأته. فى الغالب، نجد النظام القيمى المثالى الذى يقوم على أساسه هذا الفن الدرامى يكون جزءا من هذاالتراث الذى، ينطلق من الكوميديا الرفيعة" للقرن التاسع عشر، مرورا ببينابنتى Benavente : سيطرة القيم الروحية على المادية، الدفاع عن الأخلاقيات عن طريق عرض الجانب المضاد لها، الدفاع عن الشرف،عن الإخلاص ، عن الحب المنظم بواسطة عرض ما يناقضه فى هيئة ترياق، ولكن أيضا فى شكل لعبة مسرحية.

٨ - على الرغم من وفرته - العديد من مئات الأعمال فى مدة ثلاثين عاما، فإن هذا المسرح يتميز برتابة موضوعية لا تُغلب، حيث إن كتاب هذه الأعمال ينفذون تنوعيات بسيطة حول موضوعات قليلة. رتابة موضوعية تتواكب معها رتابة لا تقل عنها قيمة فى تكرار الإجراءات الشكلية. من هنا، على الرغم من الفارق بين مؤلفيها البارزين، فإنه يبدو فى صورة اتجاه عام وجماعى يستنبط من هذا المسرح الشعبى (الجماهيرى) الاسبانى. من هنا، على سبيل المثال، إن موضوع الزنا القديم، موضوع الخيانة من قبل الرجل أو المرأة والمشاكل المتعلقة بالزى الرجالى والنسائى، والناحية النفسية المترتبة على كل هذا والمجسدة فى الحب الذى يأتى قبل الزواج، أو حب الزواج والآخر الذى يتم خارج إطار الحياة الزوجية، وما يلى ذلك من لعبة الذكاء، فى عبارات براقة بعض الاحيان، أو بلاغة عاطفية محددة أحيانا أخرى، يظهر باستمرارية يائسة، بالحاق التغيير فقط بأسماء الشخصيات أو بالقصص الاستطردية التى تكون أجزاء الحبكة الدرامية والدسيسة.

فى إشارة إلى بعض هؤلاء الكتاب - إلى خمسة منهم على وجه التحديد : بيبان، كاليوسوتيلو، كلاوديو دى لاتورّى، خيمينث - أرناو، رويث دى لا فوينتى - كتب بيريث مينيك : «إن الدافع وراء تصنيفهم تحت مسمى المدرسة القديمة هو استعدادهم العقلى، نظرتهم للواقع والشكل الجوهرى الذى يقدمونه عن هذا الواقع ، الثقل الجامد لنفسية تفكيكية أو ببساطة فرويدية، إيمانهم فى الإنسان كطبيعة ، ورغبته فى أن يكون مكانه خارج الأحداث، وتبنى المؤلف لدرجة لا نقاش فها، يبعدهم عن العمل الحديث. لا ندرى ما إذا كان بسبب أسلوب مواجهة الحياة أو بسبب آخر. نلمس فى أعمالهم دائما ذكرى

الكوميديا الرفيعة التى كتبها بينابنيتى، مسرح الغرفة (الصالة)، الانشغال بسلوكيات ما « سلوكيات متميزة، سامية » ...(٠٠) علينا أن نعترف جميعا بأن الإنتاج الأخلاقى لكل هؤلاء الكتاب قد بُنى على أساس من الأشكال السابقة العهد. أشخاصه متشابهة ، والبئية أيضا واهتماماته الأخلاقية، وكذلك نظامه الحوارى. وبمجرد مشاهدة هذه الاعمال تدرك كيف تناقل إلى عصرنا مثل هؤلاء الأبطال، ونفس أخلاقياتهم وأقنعتهم المقدسة، كما لو أن شيئا لم يحدث وأننا ما نعلم شيئا عن الحروب. على كل ، فإن هناك خداع هائل فى هذا التواصل الذى يبدو متقنا وقابلا للانعكاس. (..) ومع هذا فعلينا أن نقبل فى نفس الوقت أن إبداع هؤلاء الكتاب من أنصار المدرسة القديمة قد كان ذا فائدة كبيرة : فهو عبارة عن خياطة جرح قبيح ومزعج.(...) فى هذا المعنى تواتينا الجرأة للتأكيد على أن كل هذا المسرح الذى أنتجته المدرسة القديمة قد أدى مهمة خارقه : مهمة تحرر هذا الجمهور من البرجوازية العليا واضعا إياه أمام مجريات الأزمنة، على الأقل قصدا، بالاضافة الى نصحه بأشياء مستحيلة»(٢).

نعترف بأننا لم نتوصل إلى فهم جيد لهذه التأكيدات الأخيرة من قبل بيريث مينيك. اللهم إلا إذا كانت تلك الخياطة للجرح وذاك التحرير للجمهور قد تحققا عن طريق وسائل النسيان ، والهروب واللعب والأخلاقيات، والتى لا نناقش شرعيتها، وإنما نفعل هذا فيما يتعلق بفعاليتها الحقيقية .

والأمر الآكد هو أن هذا المسرح الذى يعد مسرح الأغلبية ويتميز بسمات خاصة قد خدم بأستاذية تقنية لا شك فيها أنواق جمهوره، ولكن ما حاول تغييره. لقد أدى الكتاب الذين أبدوا مهارة فى وظيفتهم، مهمة تجاه جمورهم تشبه مهمة الرقباء، والمرشدين أو المسلمين، وهى مميزات الكاتب التقليدى، وهذا علق على لوبيث دى أيالا، ببينابنيتى أو مونيوث سيكا، دون إثارة الشكوك حول هذه المهمة أو نظام القيم الذى أقيمت على أساسه. فى هذا المعنى، وليس بسبب موضوعه، أو تقنياته أو حتى أيديولوچيته، نجد هذا الفن المسرحى الخاص بالجمهور المتوسط – من الناحية الفكرية والجمالية – قد ظل من الناحية الوظيفية غير منتم لمرحلة معينة بالنسبة للمسرح الجديد المعاصر. ولهذا، فإن هذا الفن الدرامى يعد فنا موروثا مستحدثا، ولكنه لم يطرأ عليه تغيير جذرى. وهذا الفن من الدراما تقل أهميته يوما بعد آخر

بالنسبة لجماهير أخرى إسبانية. وها هو، على سبيل المثال. تعبير كاتب له آراء تمثل ما يراه الجمهور الآخر:

«إن اهتمامات المسرح الإسباني، رغم التغييرات الضرورية، هى هى نفسها التى تثير البهجة فى نفوس أجدادنا. وربما، إن مشاكل الشرف، التى هى فى الأصل تخص الشريحة الإقطاعية والأرستقراطية، قد أخذت تُستبدل بالقضايا الناجمة عن السعادة، كتعبير وحيد وغائى للمُثل البرجوازية. هكذا بدأ مسرح السعادة والمطابقة فى الرأى يكون سيد الموقف داخل العرض. زيجات تنتهى، فى نفس لحظات القلق، بالصلح، وأبناء متمردون ينتهى بهم الأمر فى أحضان تمتلئ حنانا وعاطفة، فتيات طائشات يسترجعن عقولهن حين يصبحن أمهات. وأخيرا، لماذا المسير؟ فى كل الأحوال، يقل قدر الواقع فيما يتعلق بتوفير جو السلام للضمائر، إن عملية التوافق بين هذا الوضع للمسرح الإسبانى وبين الواقع الأعمق لإسبانيا إنما هو أمر مختلف تماما»

(خوسيه ماريا ردى كينتو)[٣].

٢ – بعض الكتاب الممثلين لهذه المدرسة :

لا نية لدينا ولا نرى ضرورة لأن نتناول كل كُتّاب المسرح الجماهيرى الإسبانى، فهذه مهمة، رغم أنها انتحارية، فسوف تكون مضنية، وفى النهاية، لن تكون مجدية بالنسبة لقارئ ومؤلف هذا الكتاب. تطلعنا، الأكثر من ذلك تواضعا، يكمن فى تناول أولئك الكتاب الذين يمثلون تلك المدرسة بوفرة ما انتجوه من أعمال، باستمرار هذه الأعمال ممثلة على خشبة المسرح، بالاستحسان الجماهيرى، والنوعية المسرحية والقيمة الأدبية لإنتاجهم.

إن الإنتاج الدرامى للمؤلفين الذين سوف نتناولهم ينتمى فى غالبيته إلى سنوات مرحلة الأربعينيات، بعد انتهاء الحرب الأهلية مباشرة، والممتدة حتى فترة الستينيات، على الرغم من أن بعضهم قد افتتح أعماله أو بعضا منها فى فترة الثلاثينيات، مثلما هو الحال بالنسبة لخوسيه ماريا بيمان، خوان إجناثيو لوكا دى تينا، كلاوديو دى لاتورّى، كالبوسوتيلو أولوبيث روبيو.

– خوسيه ماريا بيمان (١٨٩٨) :

José Marîa Pemán

إنه بلا شك واحد من أشهر وأغزر الكتاب الحاليين ليس فقط ككاتب مسرحى، وإنما كاتب مقال، ومحاضر، وشاعر.

وأول عمل مسرحى قام بافتتاحه، ولقى نجاحا جماهيريا كبيرا وأثار جدلا طويلا، هو Eldiùino impuliente (١٩٢٣) منذ هذا العام وحتى الآخر الذى شهد انتهاء الحرب الأهلية قام بافتتاح سبعة أعمال أخرى. ومنذ ذلك الحين، ١٩٣٩، وحتى الآن ، افتتح أكثر من خمسين عملا.

ومن الممكن تصنيف أعماله إلى مجموعات أربع متنوعة بحسب الأجناس المسرحية التى تكونها: المسرح الشعرى التاريخى، مسرح النظريات، مسرح Intrasu-nolente والعادات، المهزلة الكلاسيكية. وإلى هذه المجموعات نضيف الاقتباسات أو التفريعات التى نقلها عن المسرح الكلاسيكى (أوديب Edipo ، أنتيجون Antigona إليكترا Electra ، هاملت Hamlet ، يوليوس قيصر Julio César) .

بالنسبة للمسرح التاريخى المكتوب بأسلوب شعرى : التقى الهلوع El divino Impaciente (١٩٣٣) ، فى زمان بلاط قادش Cuando las Cortes de Cádiz – (١٩٣٤) ، ثيسنيروس Cisneros (١٩٣٤) ، نائبة الملك القديسة La santa virreina†® (١٩٣٩)، من أجل العذراء الرئيسة Por la Virgen Capitana (١٩٤٠) ، ميترنيتش Metternich (١٩٤٢) ، إلخ... فإنه يعد بمثابة الاستمرارية لذلك المسرح الذى كان ماركينا marquinar ممثله الأعلى، والذى حوله خوسيه ماريا بيمان إلى مسرح دعاية لبعض المثل العليا التقليدية، التى تعبر عن نظرة تبسيطية أو مثالية للتاريخ، المنظور ، دائما بمثابة الخارج وبإشارة ملغاة ، بثقل عاطفى غير قليل. وقد أصبح هذا المسرح ممكنا(٤) ، فى مدلوله وشكله على حد سواء، بين حدود هذه التأكيدات التى أوردها فى صورة شعرية المؤلف نفسه فى تاريخين هامين ١٩٢٥: «لا أدرى أى كبرياء مجنون / تعلق، لسوء حظى/ بروحى المتكبر/ فجعلنى غريبا/ بين أناس يومنا هذا / وأنه إذا ما أتيحت لى الحياة / حيث توجد أحلامى. فسأختار العيش فى قرن آخر،/ حيث، أجد، أخيرا، راهبا أو ربانا/... أنامسيحى وإسبانى، وهو ما يعنى مسيحى مرتين!/... ها أنت تعلم أيها القارئ، من أنا/ لا تدعو نفسك، إذن، لخداع ما/ إذا ما كان هذا الكتاب الذى أعطيكه/ أفضل من أى شئ فى يومنا هذا/ فسوف ترى فيه خداعا».

وفى ١٩٣٦-١٩٣٨: «إن الدرس الأعظم لإسبانيا كان ذلك الجلوس / فوق الحجارة الألفية والقبور: وتظل هنا مع نفسها هى ومع الله». لا تعليق !

وفى أسلوب شعرى، رغم أنها غير مستوحاة من التاريخ، كتبت أيضا ليلة مشرق هادئة Noche de Levante en Calma (١٩٣٥) دراما ريفية، تحمل بين طياتها أسطورة نساء شريفات، سيد مهرب وزوج «على الطريقة الأسبانية » الذى، فى النهاية، يعلن ندمه ويكتشف قيمة زوجته وابنته، وموسم جنى العنب Vendimia، دراما ريفية أيضا، تعلن نهايتهاعن انتصار الحب من قبل الزوجين البطلين.

وأثناء الحرب الأهلية كتب وافتتح عملا دعائيا هو : العالم عالمهم De ellos es elmindo (١٩٣٨)، تدور أحداثها حول الملكين الكاثوليكيين فيرناندو وإيسابيل. هناك سمة غالبة فى إنتاج بيمان وهى التى تتضمنها تلك المجموعة توائم بين أعمال النظريات وأعمال نقد العادات: مزاد Alomeda (١٩٣٧)، أنا لم آت لإحضار السلام Yo no he venido atraer La Paz (١٩٤٣)، هناك سبع خطايا Hay Siete Pecao (١٩٤٣)، البيت Lq Casa (١٩٤٦)، فى أرض بلا مالك En tierre de nadia (١٩٤٧)، الحقيقة (١٩٤٧)، فى يدى الابن En Lasmanos del hijo (١٩٥٣)، عبر طريق الحقيقة Por el Camino de La verdad (١٩٥٠)، صامتون كالموتى Callados Como muertos (١٩٥٢) كل هذه الأعمال، التى يمكن أن يضاف إليها أعمال أخرى- بالكاد نحيا Vivir apenas، على سبيل المثال-، قد حققت، عامة، نجاحا جماهيريا كبيرا. فى هذه الأعمال يبرهن بيمان على مهارته فى بنية الأعمال بحكمة ودراية مسرحية وقدرته على صياغة الحوار، هذا إلى جانب سخائه المتدرج فيما يمكن أن نطلق عليه التربية الإجتماعية. بين الدفاع عن أوروبا، الأم البيضاء ، مبيضة الشعوب وصراعها الميلودرامى من قبل فتاة بيضاء «الآنسة أوروبا»، التى تلد مولودا أسود (المزاد) وحل «صامتون كالموتى Callados Como muertos، انتصار الأخلاقيات الخاصة وواجب الضمير على الأخلاقيات الخاصة وواجب الضمير على الأخلاقيات والواجب الرسمى، يوجد بما لا يدع مجالا للشك انفتاحا أيديولوجيا مرئيا وما لا يتغير، مع هذا، هو وجود المواقف والشخوص غير الميلودرامية والاتجاه صوب المثالية، الأمر الذى يؤدى إلى البنية الدرامية الحقيقية ومهمة الكاتب تعانى من حجته وتركز اهتمامها فى الناحية الأيديولوجية التى كانت مثار اتهام عند بيمان. ولعل ما يفسد هذه الأعمال الدرامية بصورة قوية إنما هو

العبء البلاغى، الذى لا يصدر عن عالم بالتراكيب الأسلوبية- «عزيزة الأم التى لا تخطئ»، «هذا الجلد المقطوع والموجع للأمهات» (**الحقيقة** La Verdad، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، الطبعة المذكورة، صفحة ١٤٩٥-، والذى ليس له أهمية حاسمة، سوى باعتباره مهما من الناحية الموقفية والمفهوم الدرامى للواقع.

أكثر الأعمال حيوية، من خلال وجهة نظر مسرحية دقيقة، عند خوسيه ماريا بيمان، بلا شك، هى أعماله الكوميدية الخفيفة التى تتحدث عن العادات، عن البيئة الأندلسية، الريفية وغير الريفية، التى يلمع فيها الذكاء القادشى (نسبة لإقليم قادش بجنوب إسبانيا- المترجم) عند كاتبنا، إحساسه الذكى بالفكاهة، فكاهة مفعمة بالرقة، اللطف والكلمة اللاذعة، طلاقته وقدرته على بناء العقدة الدرامية غير المهمة، ولكنها تأتى مفعمة بنجاحات تعبيرية وملاحظة شديدة وقوية. هذا الاتجاه صوب ما يطلق عليه المؤلف نفسه «المهزلة الكلاسيكية الأصيلة: مسرح خالص: حوار، عقدة درامية وفكاهة جيدة- ذات أصل إسبانى عريق»[5] يبدأ فى وقت مبكر جدا من المشوار المسرحى لبيمان، بعمله جولييت وروميو Julletay Rromeo (١٩٣٥)، والذى تبعه أعمال عديدة، خلطت تأريخيا بمسرحه التاريخى ومسرح النظريات، أعمال بلغت منتهاها فى أمثلة حديثة مثل: **دون سيمون وهلم جرا ثلاث مرات** Los tres etceteras de Don Simon (١٩٥٨)، مهزلة ممتازة ومسلية، أو **الأرملة الملاحة** La Viudita naviera (١٩٦٠).

وكذلك فقد مارس خوسيه ماريا بيمان كتابة نوع المسرح الرمزى الشعرى مثل: **وصية الفراشة** El Testamento de La marriposa (١٩٤١)، «قصة عجيبة»، طبقا للتعريف الذى أطلقه عليها مؤلفها.

- خوان إجناثيو لوكا دى تينا (١٨٩٧) Juan Ignacio luca de Tena :

فى عام ١٩٣٥ حصل على جائزة بيكر لمجمع اللغة الإسبانية عن عمله: من أكون أنا؟ Quien Soy yo?، الذى يطرح فيه موضوعا إشكاليا حول تبديل الشخصية حيث يمكن لنا أن نعثر فى هذه الإشكالية على أثر للخط البيرانديلى- بيرانديللو- والأونا مونيسكو (أونامونا). كان بإمكان هذا العمل أن يحظى بفوز أكبر وتقدير أعظم بقليل من الخيال الدرامى يضاف إليه، حيث يعمل على تلاشى فقر المواقف الذى، فى رأينا، هو ما يميز هذا العمل.

لوكادى تينا مارس كتابة أجناس مسرحية عديدة تبدأ من كوميديا العادات والمهزلة وحتى الكوميديا النفسية و«الكوميديا التاريخية» وكوميديا العقدة. يرى ألفريدو وماركيريئى فى لوكادى تينا «رجل المسرح الذى يرسى قواعده المتينة ثم يرفع بعد ذلك فى كياسة تامة، ومهارة وذكاء، أركان أعماله المسرحية»(٦).

فى عام ١٩٤٩ حقق نجاحا جماهيريا بافتتاحه لعمله **امرأتان على الساعة التاسعة** **Dos mujéres a Las nueve**، الذى كتبه بالاشتراك مع ميجيل دى لاكويستا- وهو من كتب معه عملا آخر بعنوان السلم المكسور **La escala Vota**، على سبيل المثال-، وهو العمل الكوميدى الذى حاز من ورائه على الجائزة الوطنية للمسرح. عمل يعد نموذجا لهذا المسرح الذى أحكمت صياغته على يد لوكادى تينا» ولكنه يبدو تقليديا اصطلاحيا بصورة مطلقة وذلك بسبب ما يشتمل عليه من أسطورة ومدلول. إن حكاية الأستاذ الجامعى الاسبانى- التى نرى فيها أن كل ما يتشابه مع الحقيقة الواقعة يعد عرضا محضا- وما تشتمل عليه من صراع عاطفى يكمن فى عدم العزم على الاختيار بين الواقع الإسبانى التقليدى والواقع الأمريكى الحديث، يمكن لها أن تؤدى فقط إلى مسرح وردى مشكوك فى حداثته ومعاصرته وكذلك يتطرق إليه الشك فيما يتعلق بصلته بالحقيقة وبالواقع.

فى عام ١٩٥١ يعود لوكادى تينا ليحصل على جائزة أخرى- جائزة أجوستين بوجول- **الكندور بلا أجنحة** **El Cóndor sin alas** بنظرية تم تحديدها من قبل راعى الجائزة. العمل، كما يكتب تورينتى بايستير بقريحيته المعتادة، «به هذا العيب الأساسى: يظهر تحديدا عكس ما كان يقصده مؤلفه»(٧) وأخطر ما فى هذا العمل، مع هذا، هو وضعه كميلودراما اشتملت على تقسيم غادر للعالم الدرامى إلى قسمين: الأخيار والأشرار. وبالنسبة لما يشتمل عليه العمل من نظرة أملوحية ومزيفة، نظرا لبساطتها وبدائيتها، عن التاريخ- «لوحة ثلاثية الأوجه عن التاريخ» كما يطلق عليها مؤلفها- فقد أبرزه تورينتى بايستير بما فيه الكفاية (العمل المذكور) حتى لا نلح فى هذا الأمر.

فى عام ١٩٥٢ حاز لوكا دى تينا على جائزة أخرى، الجائزة الوطنية للمسرح، عن عمله دون خوسيه، بيبى وبيبيتو **Don Jose Pepé y Pepito** يتواجه فيه ممثلون لثلاثة أجيال مختلفة، دون نتائج كبرى تنجم عن تلك المواجهة بسبب سيدة أمريكية يبدى بها اهتماما كل من الجد والأب والابن.

فى ١٩٥٧ و١٩٥٩، يحوز لوكادى تينا من جديد على نجاح عظيم بكتابته لعملين تاريخيين: **إلى أين تذهب يا ألفونسو الثانى عشر؟** ?Dónde Vas Alfonso XII ، «صورة حرفية رومانتيكية» **وإلى أين تذهب، يا حزين؟** ?Dónde Vas,triste deti ، «كوميديا تاريخية»، طبقا لرأى المؤلف، فما هو فى العمل الأول «قصة صغيرة» أصبح فى الثانى «قصة وتاريخا خالصا وبسيطا»(٨). فى العملين نلحظ أن ما يعرض على الخشبة إنما هو الأملوحة، لا التاريخ. إن مخزون الأملوحات والقصص العرضية المسرحة، والمتعلقة بألفونسو الثانى عشر- الحب والزواج من ماريا دى لاس ميرثيديس وموت هذه الأخيرة، فى الجزء الأول، ترمل الملك، وزواجه من ماريا كريستينا ثم موت الملك، فى الجزء الثانى- قد وقع اختيار الكاتب عليه حتى يبرز الملامح الأكثر وسامة وظرفا لدى الشخصية. الجزءان هما، بكل تأكيد، يمثلان عرضا سارا لممثلى الملكية، ولكنه فقط عرض سطحى بالنسبة للذين لاتعنيهم الملكية فى شئ.

وفى طريق الأعمال الهزلية فقد حصل لوكادى تينا أيضا على نجاحات جماهيرية. فى إطار هذه النوعية نجد أن أفضل أعماله هو، بلا شك، شبح شارع كلاود يوكوئيو El Vampiro de La Calle Claudio Coello العمل الذى كتبه بالاشتراك مع لويس إسكوبار.

ولقبولنا للمهارة التى يتمتع بها لوكادى تينا فى بناء العمل المسرحى- الأمر الذى لا ننكره مطلقا- دائما، بعد هذا الاعتراف، لا يمكننا أن نكف عن أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال: هل هذا هو كل ما يجب علينا أن نطلبه من كاتب مسرحى؟

- كلاوديودى لاتورىّ (١٨٩٧) Claudio de La Torre :

رجل مسرح ذكى ومخرج مسرحى ممتاز- فقد عمل على إدارة مسرح ماريا جيريرو والوطنى لعدة سنوات -، كان كلاوديو دى لاتورىّ معروفا ككاتب مسرحى قبل الحرب الأهلية بما كتبه من عمل أصيل وهام، تيك - تاك Tic-Tac (١٩٣٠)، ذى اتجاه تعبيرى جديد، وضعه بين الكتاب «الجدد» الإسبان الذين حاولوا فى فترة الثلاثينيات تخطى الصيغ القديمة للمسرح البرجوازى الإسبانى مستبدلين إياها بفن درامى له طابع أوروبى محدد.

بعد الحرب الأهلية كتب وافتتح عملين دراميين: **فندق تيرمينوس Hotel Terminus** وقطار الفجر Tren de madrugada (١٩٤٦) – حازا على جائزة بيكر للمجمع اللغوى الإسبانى – والذين فيهما، بتقنية لها علاقة وثيقة بخبراته التى اكتسبها كمخرج سينمائى، يحاول معالجة المشاكل المتعلقة بالحرب العالمية الثانية برصانة فكرية كبيرة. " وهما ـ كتب بيريث مينيك ـ بالتحديد يمثلان شهادتين على هذا العصر وحيدتين فى إسبانيا تمكنهما من أن تؤكدا لنا رغبتهما المتسلطة فى تحمل أعباء التواصل الجمالى والخلاق. العملان يملكان رغبة طيبة لتنفيذ المشروعات . من خلاهما يحاول الكاتب أن يعطينا، لا أكثر ولا أقل، نموذجا لمسرح جماعى ـ اجتماعى ممكن. إن المنظر الطبيعى الذى يقدم لنا يتمتع بالألوان، والانسيابية والواقعية القوية. وبتعبير الكاتب يدل على أمانته لهذا الشعار يصل إلى درجة يتنصل فيها من أى بطل معين وسهل" (العمل المذكور، صفحة ٤٤٤). فى العامين ١٩٤٤ ، ١٩٤٦ برز هذان العملان، نظرا لما يشتملان عليه من الانشغال بالعديد من القضايا ورغبتهما الألمعية، التى تفوق سياسة المسرح الدعائى الانتصارى، مسرح الهروب السهل، وتفوق ما يندرج تحت أدب المسرح الكوميدى العاطفى ـ الميلودرامى من مثل أعمال تورادو Torrado وليا ندروناڤارو Leandro Navarro .

مع هذا، ففى عام ١٩٤٧ يحدث هبوط فى المستوى الجمالى للإنتاج المسرحى لكلاوديو دى لا تورى. فلا فى الطريق الأسود En el camino negro، ميلودراما الأسرة، ولا فى الطوق El collar، كوميديا عاطفية تدور أحداثها عن العزوبة، كتبا فى عام ١٩٤٧، نجد أثرا للمؤلف القلق الذى رأيناه فى الأعمال السابقة، على الرغم من أنه مازال يعبر عن امتلاكه لزمام الصنعة المسرحية.

النهر الذى ولد فى يونيو El rio que nace en junio (١٩٥٠)، التى يمزج فيها المسرح ـ القصة المتسلسلة والمسرح البوليسى، العمل الذى حاز على الجائزة الوطنية للأدب عام ١٩٥١، البغى La cortesana (١٩٥٢)، رواية عاطفية مسرحية (جائزة مدينة برشلونة)، الصنارة La cana de pescar (١٩٥٨)، كوميديا ذات عقدة يلجأ فيها مؤلفها إلى إعمال قريحته من أجل أن يجعل ممكنا تمثيل حلم تنبؤى والتى يقوم فيها أيضا بتوزيع فى هيئة جمل وعبارات، خاصة بالنسبة لشخصية البطلة، بعضا من لمسات الشعر الغنائى، تكون جزءًا من هذا المخزون الهائل من المسرح الجماهيرى الإسبانى المعاصر الذى ولد لكى يلمح خلال مئات من العروض المسرحية، ويموت دون استحقاق أو مجد.

فى الحصار El Cerco (١٩٦٥)، حيث ترك هذا المسرح الجميل وما عاد يلجأ إلى مطالب عظيمة، يعالج موضوعا ذا كيان كبير وتطلع أكثرعمقا. تدور الأحداث مصورة أهالى باثتان، الناس المطاردين، الذليلين والمظلومين على مدى عقود من الزمن، والذين تم احتجازهم على هامش المجتمع بكل قسوة، أحداث يجمعها كلاوديو دى لاتورّى فى هذا العمل التراجيدى الذى يختار مكانا لأحداثه فى «وادٍ حدودى على جبال البرانس، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر»[٩]. «يقوم العمل - يقول لنا فى النقد الذاتى - على أساس من الحوار، لأن الأسباب التى شهرت فى كل زمان التبرير مطاردة البشر كانت عديدة. وربما يقال إن الإنسان منذ ظهوره على الأرض شعر بميل طبيعى فى متابعة وملاحقة أقرانه. وهذه السنوات الستون فى القرن الذى نعيش فيه تقدم لنا نموذجا موسعا لما نقول. اختلافات فكرية، وعقائدية، أو عاداتية مازالت تفرق بيننا. وخلف كلمات بنى البشر، كما نرى خلف الحوار الذى يجرى على صفحات الحصار El cerro، يقبع الألم الإنسانى، مختفيا وحيا» (نفس العمل المذكور، صفحة ٥). إنه لأمر يقينى، فهذا الألم الإنسانى يوجد فى أعمال كلاديو دى لاتورّى. ولكننا لا نجد فى هذه الأعمال الدراما، وإنما الحوار الدرامى. الصراع لا ينشب فى الحقيقة، لا يحدث الصدام، كل شىء يظل مجرد كلمات، لقد اختار المؤلف موضوعا عظيما، موضوعا صالحا لزماننا ولو قتنا، ولكنه ويتركنا على عتبة الدراما الحقيقية، بعد أن قدم لنا. فى عظمة، ما يمكن أن نطلق عليه مقدماتها. وما سقط هذه المرة هو بالضبط الكاتب فى أداء مهمته المسرحية، حيث بدا لنا فى صورة كاتب حوار متميز.

- خواكين كالبو سوتيلو (١٩٠٥) Joaquín Calvo Sotelo :

أفرز قلم هذا الكاتب ما يقرب من خمسين عملا دراميا، ستة منها :

(كوميديا من ثلاثة فصول Una cimeia en tres actos (١٩٣٠)، صوب الأرض، الكيلو ٥٠٠,٠٠٠ A la tierra, Kilometros 500,000 (١٩٣٢)، المتمرد El rebelde (١٩٣٤)، فجر لا ضياء Alba sin luz (١٩٣٦)، الحياة الراكدة La vida inmovi ، يحيا المستحيل Viva Lo imposible (بالاشتراك مع ميجيل ميورا، كلاهما فى عام (١٩٣٩) تنتمى إلى فترة ما قبل عام ١٩٤٠، وبعده أصبح كاليو سوتيلو يفتتح بصورة منتظمة عملا كل عام.

ها هي أربعة آراء متعددة المصدر عن كاتبنا :

«متقلب في محاولاته، غير مصيب أو ضال في أكثر الأحوال،يشغل الكاتب خواكين كالبو سوتيلو مكانا متفردا في المسرح الإسباني، ولو أنه لم يفتتح شيئا آخر، لكان النجاح الهائل لعمله السورLa muralla كافيا حتى لايظل اسمه في دائرة النسيان. هذا العمل صاحب النظرية الأخلاقية أكثر من جانبها الاجتماعي سيكون بمثابة المؤشر الذي يدلنا دائما إلى أي درجة كانت تصل الجرأة القصوى التي من الممكن أن يسمح بها المؤلف لنفسه بين ١٩٤٠ ، ١٩٦٠ في إسبانيا، وذلك فيما يتعلق بالواقعية»(١٠).

«منذ أعماله الأولى، المتمرد El rebelde، على سبيل المثال،، كان لدى خواكين كالبو سوتيلو تطلعا لمتابعة الانتصارات الدائمة والهامة وليست النجاحات السهلة. ولقد تناول الموضوعات السياسة – والاجتماعية، وكتب مجموعات حيوية أو أسرية ذات خلفية تاريخية، أبدع أنماطا ذات طابع ساخر لا تنسى وترك دائما في أعماله أثرا يدل على أسلوب الكاتب الجد الذي يلقى بالا لما يحدث على الجانب الأخر من الحدود ويتمتع بذكاء وخيال وثقافة أدبية ورحابة تعطي عمله درجة استثنائية. مثلما يحدث في كل إنتاج موسع، فبالإمكان أن نعثر في الابداعات الأدبية لخواكين كالبوسوتيلو هبوط وارتفاع لا ينكران، ترددات وقياسات، شكوك بين الخط الدرامي أو الكوميدي التي أحيانا ما ألحقت به الضرر. ولكن التطلع للحصول على عمل يصبح عمدة، من تلك الأعمال التي تصنع عصرا، لم ينقطع أبدا من دائرة مشروعات المؤلف»(١١).

«بين كتاب المسرح الإسبان المعاصرين، يعد كالبوسوتيلو الكاتب الذي مثل على المسرح بنجاح كبير مشاكل مجتمع القرن العشرين. يعالج موضوعاته بأصالة الكاتب ويسير في مهارة فائقة على الطريق الوسطى الواقعية ين التيارين الأساسيين للمسرح الأسباني منذ عام ١٩٠٠ : الأصالة Tradicionalismo والمعاصرة modernismo»(١٢).

«٠٠٠يعرف كيف يجمع الميراث الذي تركه بينابنيتي بأساليب التصحيف الحدث المنتهز للفرص»(١٣).

هناك اتجاهات نوعية ثلاثة أساسية يمكن اعتبارها في الإنتاج الدرامي لكالبوسوتيلو: المهزلة القصيرة La farsa والكوميديا La comedia ودراما النظريات Drama de Tesis .

داخل المجموعة الأولى، التى تتميز بإدراج، على مستوى الحوار أو على مستوى الحدث، اللا معقول والغير محتمل، الذى لا شك فى الرابطة الوثيقة التى تجمع بينه وبين مسرح خارديبل بونثيلا وميجيل ميورا، دون أن تعنى هذه الصلة بالضرورة التأثير، يبرز يحيا المستحيل أو حاسب النجوم Viva Lo imposible o el contable de Las es- trellas (١٩٣٩) وطنجة Tanger (١٩٤٥).

فى المجموعة الثانية، الأكثر عددا، رغم أنها لا تصل فى عددها لما تشتمل عليه المجموعة الثالثة، نجد نوعين من الكوميديا. الكوميديا الخفيفة، لعبة مسرحية محضة وغير هامة، لا طموح لها إلا قضاء ساعتين فى صورة مسلية بعض الشىء، وتمثلها أعمال بالإمكان أن تكون تلك التى تتألف منها ثلاثية : هيئة سياسية Cuerpo dip- lomático : فتاة من بلد الوليدUna muchita de Valladolid (١٩٥٧)، أوراق اعتماد Cartas credenciales(١٩٦٠)، العملية سفارة Qperacion Embajada أو حمام الحوريات El bano de las ninfas (١٩٦٦). ونوع ثان من الكوميديا ليست تجريدية أو غير ذات أهمية، وإنما تكمن فى قصد نقدى ذى طابع تقليدى ساخر أو هجائى، والتى فيها، دون العمل على قلب النظام أو القيام بأية محاولة خطرة ضد النظام والترتيب القائم، أصاب كالبوسوتيلو فى إدانة أو، على الأقل، أن يجعلها مثار تساؤل، بعض المواقف الفكرية، الأخلاقية أو الاجتماعية الخاصة بالبرجوازية العليا والمتوسطة. فى هذا النوع الثانى من الكوميديا حيث يتمكن مؤلفنا من خلق أعمال ممتازة تصبح فيها الفكاهة، والحنان والإنسانية متضامنة فى سعادة مع البناء المسرحى الجديد. أعمال مثالية لهذا النوع هى، على سبيل المثال، الزيارة التى لم تدق الجرس La visita que no llamó al timbre (١٩٤٩)، حكاية الملل والضيق، ولكنها أيضا حكاية الطيبة، التى تتحدث عن أخوين أعزبين يترك أناس أمام باب بيتهما طفلا؛ معجزة فى ميدان البروجريسو Milagro en el plaza del progreso (١٩٥٣)، أسطورة موظف البنك الذى يستحوذ، استجابة لما اعتقده وحيا ملائكيا، على مليون من البيزتات حتى يوزعها على العابرين بالشارع الذين يمرون به أولا؛ إيقاف خسيس لمدير البنك Garrote vil a un di- rector de Banco، نقد موجه إلى المجتمع الرأسمالى، الذى يعفو عن الأشخاص ويدين -كما كتب جيريرو ثامورا- مبدأ مجردا: المال... حكم، رأسمالى أصيل ويستبعد إمكانية الإصلاح الاجتماعى بنفس القدر الذى يقبل فيه فاجعة عدم توازن الثروات»[١٤]؛ جمهورية موناكو La República de Mónaco (١٩٥٨) تصوير شعاعى

فى رأينا مضاد للاتجاه الثورى ، الثورة صغيرة ، ميكائيلا Micaela (١٩٦٢)، قصة أخوين توأمين يمارسان الحب، أخويا، مع الخادمة المحسنة البلهاء ميكائيلا فتنجب ولدا. لمن يكون الابن؟ لماذا لايكون، مثاليا، بعيدا عن كل قانون بيولوجى أو قاعدة اجتماعية. لكلا الأخوين؟ «إن الوضع المطروح -كتب جيريرو ثامورا- لايصبح، مع هذا، غير عادى أو غير أخلاقى، وإنما سابق على الأخلاقيات، متعلق بمراحل فردوسية للشعور- سابقة على اكتشاف الخطيئة والتى تنبع منها العفوية الناضرة والسانجة التى تترك بصماتها على العمل، الذى يعرف بأنه ضد المراء، فى صورة وجاهة أسرة» (العمل المذكور، صفحة ١٣٢).

أما المجموعة التى تحظى بشهرة جماهيرية أكبر وتحوي بين طياتها أكثر أعماله الدرامية الأكثر طموحا، بالمعنى الذى أعطاه ماركيويى Marquerie لهذا الطموح، هى، بلاشك، التى أشرنا إليها فى المكانة الثالثة. وأهم الأعمال التى تمثل هذه المجموعة: مجرم حرب Criminal de guerra (١٩٥١)، الرئيس El Jefe (١٩٥٢)، السور La muralla (١٩٥٤)، مدينة بلا آلهة La ciudad sin Dios (١٩٥٧)، السلطة El Poder (١٩٦٥)(١٥).

فى هذه الأعمال الدرامية الخمسة يعرض كالبو سوتيلو أفكارا، أيديولوجية، نبيلة فى ذاتها، ذات طابع إنسانى، حيث يصبح بالنسبة له لا وجود لشئ أعلى ولا أفضل قيمة فى الإنسان من إنسانيته، تلك القيم التى تشكل إنسانيته. هذه القيمة الإنسانية للإنسان، أيا كان الظرف المحيط بها، تعرض علينا حاضرة- لأن البطل هو الذى يجسدها- أو غائبة -لأن البطل يجسد قيمته المضادة. ولكن فى الوقت الذى يحدث فيه التغيير الدرامى لهذه الأفكار بواسطة نزاع تدخل فيه بعض الشخصيات فى صدام، نرى خطرين يهددان دائما، سراً أو جهرا، فى هذه الأعمال الدرامية لكالبو سوتيلو، فيمنعاها من الوصول إلى درجة الكمال أو، على الأقل، الإقلال من عالميتها، وحقيقتها وأهميتها. هذان الخطران هما -فى رأينا، بالطبع- الاتجاه صوب الميلودراما أو ما هو غير ضرورى دراميا وجماليا، وما أطلق عليه رغبة التحديث، بالمعنى الصحفى للفظة.

لنعمد الآن إلى عرض تحليل مبسط للأعمال المذكورة، مخصصين مكانا أرحب لدراما السور La muralla، وذلك لما حققته من نجاح غير عادى فى الحقيقة، ولنفس هذا السبب يعد نجاحا عرضيا، يتوازى، بالرغم من اختلاف المعنى، مع نجاح رواية كاميلو خوسيه ثيلا: عائلة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte، قبل ذلك باثنتى عشرة سنة.

بالنسبة لدراما مجرم حرب Criminal de guerra تعرض مشكلتين غير متكاملتين من الناحية الدرامية، وإنما متجاورتين فى بساطة. المشكلة الأولى خاصة بالجنرال الألمانى هوفمان، الذى، بعد الحكم عليه بالموت، يقدم على الانتحار داخل السجن بتجرعه للسم الذى أوصله إليه الكولونيل الأمريكى ويليامز. ويحدث الانتحار تماما فى نفس الوقت الذى تكتشف فيه هيئة الدفاع الوثائق التى تثبت براءة الجنرال الألمانى. ضربة مسرحية تتضح بها العلاقة الحميمة بالدراما الرومانتيكية الأسبانية، حيث نلحظ وجود الخط الآلى، الغير مبرر بضرورة داخلية، يعمل بطريقة عفوية، وبالتالى، فى صورة ميلودرامية. أما المشكلة الثانية فهى خاصة بالكولونيل الأمريكى ويليامز، المغرم بحب ابنة الجنرال الألمانى هوفمان، الذى تجمعه به صلة قرابة بعيدة. وهنا تتولد عند الكولونيل مشكلة الضمير- الوفاء بواجبه العسكرى أو الاستسلام لأغراضه ودوافعه الخاصة، وتحل هذه الأزمة فى صالح هذا الجانب الثانى. ولهذا فقد تم تجريده من رتبته وأودع السجن. وهنا نجد الدراما بين المنتصرين والمهزومين قد أخفيت منذ اللحظة التى انتقل فيها الصراع إلى دائرة خاصة وتدخلت أسباب ودوافع خارجة عن كل شكل موضوعى. إن الأمر المثير الداخلى وغير الممثل قد أصبح يحل محل مواصفات الموضوعية الدرامية للصراع، من حيث الدرجة إلى أملوحة. فى النهاية، تأتى المداخلة الأخيرة للكولونيل ويليامز -التى انتقدها تورينتى بايستير من خلال وجهة نظر أخرى[١٦]- ردا فى رأينا على هذه الرغبة فى التحديث الصحفى التى أشرنا إليها.

دراما الرئيس El Jefa، التى تحتوى على نظرية مفادها ضرورة وأهمية القوانين حتى يمكن لأى مجتمع أن يحتفظ بدوامه كمجتمع، هى دراما تتمتع بالروح السينمائية، وتشتمل على حكايات عرضية كثيرة «من حكايات وقصص مسرح المغامرات». مجموعة من السجناء الهاربين من السجن يلجأون إلى إحدى الجزر انتظارا للفرصة المناسبة التي يهربون فيها من رجال الشرطة. يقود هذه المجموعة، شخص فوضوى قديم قام بمحاولة انتقامية ضد مبدأ السلطة. يكتشف أنه من أجل أن ينجو الجميع فلابد من إرساء قواعد السلطة والقانون. يُدخل المؤلف موضوعا عاطفيا يفترض أنه من الموضوعات العرضية فى الدراما، إلا أنه يتحول إلى موضوع رئيسى، مبطلا بهذا، طبقا لما أشار إليه أيضا تورينتى بايستير (العمل المذكور، صفحة ٥٦٩)، المعنى الغائى للدراما: ترمى، المتمرد الجديد على مبدأ السلطة والنظام، يتمرد ويغتال الرئيس لأسباب ترجع إلى المنافسة الغرامية، وحتى المؤلف لم يتمكن من الهرب من شرك الميلودراما.

أما مدينة بلا آلهة La ciudad sin Dios فهى بمثابة إبدال جديد لموضوع -قد تم تناوله من قبل لوبى دى بيجا أو روترو Rotrou، ذاكرين مثلين كلاسيكيين سابقين- القديس خينس، الممثل. الأمر الذى لابد من أن نضيف إليه، حالا، بأنه كان إبدالا غير سعيد، به مجموعة من العيوب - أشار إليها أيضا تورينتى بايستير ·العمل المذكور، صفحة ٥١١)- تذكرها: «عيب فى بنية الدراما، رفعة شعرية نادرة، وضعف دياليكتيكى واضح». الموضوع الدينى -تحويل شخص ملحد يتظاهر، بتكليف ما، أنه يؤمن بالرب -كان يتطلب عناية فائقة وتبصر عميق من قبل المؤلف، الذى يقتصر على ناحية تمثيلية ساذجة وسطحية وساعية إلى التأثير. وهذا يحملنا إلى التفكير فى كالبوسوتيلو الذى ينتظر متأهبا لاصطياد موضوعات حديثة ومؤثرة، لا فى كاتب مسرحى تظهر موضوعاته، لضرورة فكرية عميقة، تتأصل جذورها وديًا فى تلك النظرة عن الانسان والعالم. من هنا، فى هذا المؤلف والمؤلفين الآخرين الذين تناولناهم حتى الآن، تأتى عدم الوحدة والتماسك والانسجام الداخلى لأعمالهم إذا ما اعتبرناها كلا واحدا.

أما العمل الذى يحمل عنوان: السلطة El Poder، فيكتب عنه مؤلفه فى النقد الذاتى، «إنه عبارة عن تحليل للتطلع إلى القيادة»، ثم يضيف «التطلع، الشوق والعطش الجامح للقيادة والسلطة، يعيش. إذن، دون أى خيانة للعنوان، على مدى المناظر المتعددة لدراما السلطة El Poder، وهو يمثل دافعها الحركى المُلح(١٧). وها هو المؤلف يعرف حدثها الذى نشاهده كتأريخ لفترة عصر النهضة، ويجرى هذا الحدث فى بلاط إيطالى ينتمى إلى عصر النهضة ومقسم إلى سبعة مناظر، يحمل كل منها عنوانا يشير إلى القصة الدرامية أو الدلالية لمغزاه، على طريقة بعض الأعمال الدرامية الرومانتيكية، مثل التروبادور El trovador أو دون خوان تينوريو Don Juan Tenorio. مثلما يحدث فى الأعمال الدرامية الرومانتيكية . فالعاطفة الحاكمة- التطلع للسلطة- تعالج دراميا من الخارج عبر ترابط الحكايات العرضية وأحداث الموت فى سلسلة تترك الطريق خاليا أمام برونو Bruno، أصغر ورثة العرش، مصاب بشلل فى نصف جسده السفلى، ويقع تحت سيطرة، كما يقول لنا فى المنظر الرابع من الجزء الثانى، «قوة غامضة وعليا». وهنا يقوم المؤلف، متعاونا مع الأمير برونو، بإزاحة العقبات حتى يفسح المجال لتدخل الحظ، بطريقة عابرة فى بعض الأحيان مثلما يحدث فى المنظر الأول، الجزء الأول الذى يحمل عنوان «الوليمة El banquete»: أوريليو Aurelio، الأخ الأكبر الذى توج لتوه ملكا، أيموت غاصا بسبب عظم دجاجة!؟ منافس آخر، لاورو Lauro، ضعيف البنية،

يموت بسبب مغالاته في أمور الحب والغرام؛ الثالث، دالميرو Dalmiro، يرفض العرش بسبب الغرام؛ بينما الرابع، أو سوالدو، يُعْلِمنا بصوت لا حياة فيه بأنه قد مات «في الوقت الذي أراد أن يدفع في بطولة ذلك الهجوم الذي وقع علي عربات السلطان» (الطبعة المذكورة، صفحة ٢٥٠)؛ الخامس، روميلو، الأخ الذي يحظى بحب أكبر من قبل برونو، سوف يؤمن بقتله من جانب برونو. بمساعدة الحظ، والمؤلف . ومن نفسه يتمكن برونو من الوصول إلى إرضاء هواه. ينتهي العمل بمقدمة، تجرى أحداثها في زمان سابق مباشرة على الحدث الذي بدأ في المنظر الأول، من الجزء الأول: الملك الأب يحتضر ويوصي أبناءه برعاية الشاب برونو، «المريض والضعيف».

على الرغم من أن البلاغة لايمكن أن تُنسب إلى العمل باعتبارها عيبا، حيث إن اللغة تأتي مزودة، كما يحدث في بقية مسرح كالبوسوتيلو، برفعة أدبية، فتتفجر داخل العمل عبارات كهذه: «الملك ماسة، نعيش جميعا على ضوئها» (صفحة ٢١٠)؛ عبارة لاتتفق مع زمانها على كل حال إذا ما كانت تقال ويقصد بها مخاطبة المتفرجين في عام ١٩٦٥ ولا تتناسب كثيرا مع بلاط إيطالي في فترة عصر النهضة، الذي لايُعد في قليل أو كثير بلاطا إسبانيا لفترة ملوك أستورياس.

أما العمل الذي يحمل عنوان السور Lamuyalla فقد حقق نجاحا كبيرا يعد من أكبر النجاحات التي سجلت في حوليات المسرح الإسباني الذي كتب بعد الحروب الأهلية، دون أن يكون بمقدور أي عمل آخر أن ينافسه في هذاالنجاح. «السورLamuyalla – كتب سائينث دي روبلس – بلغت نجاحا هائلا في الحقيقة. ربما أنه النجاح الجماهيري الأكثر ثباتًا والأطول بين الأعمال التي أتذكرها في الفترة التي خصصت فيها نصف حياتي للحياة المسرحية بعزم وقوة (...) نجاح لأكثر من ستمائة عرض مسرحي متواصل في مسرح لارا Lara، لثلاث أو أربع شركات تشكلت بصفة استثنائية لاستغلال هذا العمل في دوائر المحافظات، لخمس أو ست ترجمات للغات مختلفة، لخمس عشرة أو ست عشرة طبعة الكتاب، لمقالات صحفية وأدبية خصصتها أقلام علمية لهذا العمل، للعدد الهائل من الحوارات الجدلية الحادة التي أثارها العمل»[١٨]. ناقد آخريختلف في تكوينه الثقافي وذوقه – بيريث مينيك – كتب : "... السور لا بد لنا أن نبرزه كنجاح أكثر دويا في محيط المسرح الإسباني الحالي. منذ زمن بعيد لم يحدث أي عمل مسرحي مثل هذا الحماس والاثارة[١٩].

أما الشكل الديناميكي للحدث فقد لخصه تماما وبصورة دقيقة بريث مينيك، الذي نشير إليه لما فيه من فائدة للقارئ ولأسباب اقتصادية. «خورخيJorge، بطل السور La muralla ، نرى صاحب أملاك من مدينة باداخوس Badajoz، يعيش مع أسرته حاليا في مدريد، متمتعا بماله من أملاك. قام بسرقة «منبت الزعتر»، أملاك على درجة كبيرة من الأهمية بمنطقة إكستريمادورا مستغلا وضعه كقائد منتصر في الحرب واستغلاله أيضا لوجود موظف مكتب توثيق العقود داخل السجن لجرائم سياسية. تشهد هنا قضية الضمير. يقع خورخي صريع المرض الخطر، وأمام خوفه من أن يفقد روحه، على أثر نصيحة قدمها له قسيس ريفي جليقي، يلجأ نفسه إلى إعادة ما سرقه إلى من يستحقه. وحتى نهاية العمل يستمر خورخي على هذا الوضع أمام السور الذي يرفعه زوجته، وابنته، وأسرته، وجميع أصدقائه، والمجتمع الذي يعيش فيه بأكمله» (العمل المذكور، صفحة ٤٤٠). وما كان لعملية «هذه الأملاك أن تتم، لأن البطل يدهمه الموت في نفس الوقت الذي يستعد فيه للقيام بهذه المهمة.

المؤلف، في النقد الذاتي الذي يقدم به لعمله، كتب يقول: «هناك أسوار حجرية. هناك أسوار أخرى أشد صلابة مثل هذه، التي أقامها الفريسيون، والنفاق، والتقاليد المرعية في المجتمع. إن هذه الكوميديا التي أكتبها تحاول أن تكون بمثابة أشعة ضوئية للمناخ الذي نعيش فيه، والذي تتكاثر فيه الثمار كما لو كانت في مزرعة حارة (...) السور، هذه الحصة التي أسهم بها في الوقت الحاضر الذي يتسم بالعنف الذي بلغته اليوم في العالم أجمع المشاكل الكاثوليكية، يعد عملا يمثل دعوة إلي الجدلية، إلى القبول، إلى الرفض، من ناحية طرحه وفك عقـــدته على السواء» (العمل المذكور، صفحة ٨٩).

يبدأ الصراع، في الواقع، في نهاية الفصل الأول. أما كل ما سبق من أحداث -التعليقات على الأزمة القلبية التي عانى منها البطل، زيارة القسيس الجليقي وتمت معالجته بوسائل واقعية اصطلاحية تتعلق بالعادات -فيعد، من خلال وجهة نظر الضرورة الدرامية، أمرا عرضيا وطارئا. وبطرح قضية إعادة المسروقات، نجد الدراما تتقدم في خط مستقيم عن طريق المواجهة الدياليكتية للجانبين المتنازعين: خورخي jorge، الذي عاش عن قرب تجربة المـــوت، يقرر إعادة ما ســرقه لخوفه من إدانـــة روحـه. إن الأهمية والعالمية الدينية اللتين يتمع بهما العمل الدرامي، هذا بالإضافة إلى مدلوله

المسيحي، يظلان هكذا محددين منذ بداية الحدث، حيث إن حجة خورخي تأتي صالحة فقط لنوع معين ومحدد من الكاثوليكية: إنه نمط البرجوازية الإسبانية الذى ينتمى إليه البطل. وقد أشار إلى هذا تورينتي بايستير بوضوح تام: «إن القضية في صورتها التحويلية، تمس طرحا قضائيا، كما لو أنه قال: إذا ما أعدت المسروقات، فليس أمام الرب سوى أن ينقذني، كما لو كان ذلك عقدا بين اثنين. هذا الفهم للأخلاق الدينية، باعتبارها عقداً قضائيا هو أمر خاص بالطبقة البرجوازية...» (العمل المذكور، صفحة ١٣١). أما الأبطال المناهضين لخورخي -زوجته، والدة زوجته، ابنته، صديقه وسكرتيره، حمو ابنته -فإنهم يعرضون حججا خاصة بهم وبالطبقة التى ينتمون إليها، كلها حجج منطقية بالنظر إلى القاعدة التى تنطلق منها: الأخلاقيات الاجتماعية العلمانية الخالصة. هكذا، فإن السور يعد بمثابة التصوير الاشعاعي لمجتمع كاثوليكي برجوازي إسباني. الذى يمثله في شكل متساوٍ البطل والأبطال المناوئين له وليس فقط هؤلاء الآخرين. وبتحليل العمل من خلال وجهة النظر هذه يمكن أن نقبله كشهادة، أبرزها، بهذا الخصوص تماما، تورينتي بايستير: «إن التركيبة الحميمة للبرجوازية الإسبانية في لحظة تاريخية معينة قد أصبحت في هذا العمل واضحة تماما» (العمل المذكور، صفحة ١٣١). في مثل هذه الاصطلاحات فقط، أى، إذا ما اقتصرنا لغة العمل على الظرف الإسباني الخاص، فبمقدورنا أن نفهم نجاحه ومنتهاه.

عمل آخر حقق نجاحا كبيرا أفرزه قلم الكاتب هو ميدان الشرق **Plaza de Oriente** (١٩٤٧).

- كوميديا السعادة، كوميديا الوهم :

Comediá de la felicidad, comediá de la ilusión

من بين الكتاب المسرحيين الذين يمثلون نمط الكوميديا المؤلفة من عناصر متعددة المصدر - مهزلة خيالية، هجاء ذكي أو ساخر، مسرح العادات ذى المنحى الهزلى والأعمال المسرحية الممثلة لمسرح الهروب - سوف نقصر الحديث عن ثلاثة أسماء فقط: لوبيث روبيو، رويث ريريارتي، إدجار نيبيّي، هناك عامل مشترك يجمع بين هؤلاء الكتاب، إن لم يكن في كل أعمالهم، ففي غالبيتها، ويكمن في حيازتهم لزمام المهنة ومهارة بناء العمل المسرحي، النوعية الأدبية للحوار، نظرة لطيفة، تهكمية، متفهمة للحياة الإنسانية، ورغبة مشتركة في إضحاك المتفرج بذكاء كبير، ضحكة مشوبة

بالحنان والشوق، فى الأغلب الأعم. وأبطال مسرحهم، الذين يتأصلون فى اللحظة الحاضرة، الخاضعة مسبقا لعملية إظهار أنيقة، بحيث تنقى من كل شحنة تفجيرية – دينية، سياسية أو اجتماعية –، يناصرون نفس العاطفة والحماس تجاه السعادة، التى تقع فى مكان متوسط بين مملكة الروح ومملكة المادة، بين الوهم والخيال، من جانب، والواقع اليومى، من جانب آخر. فى أعمال الكتاب الثلاثة نجد الصراع يحل فى شكل توافقى، توافق يبدو فى صورة دعوة أطلقت فى كل اتجاه من قبل هذا القطاع من المجتمع الذى يملك الوقت والمال على أرض إسبانيا بحيث يتمكن من الذهاب إلى المسرح. يبدو أن ثلاثتهم يريدون أن يقولوا لنا: إن السعادة فى متناول اليد، تنتظر أولئك القادرين على الحب، والعفو، والخيال والنسيان، وبالطبع، قادرين على قليل من التفاهات والتربية الجيدة. فى وسط القلق والانشقاق، فى قمة الغضب المكبوح Sine yuia non، قمة عدم الرضا، قمة القلق، قمة الهدوء المشارك فى الجريمة، قمة التمرد الخفى، القمع الفنى وعدم السعادة الجمعية، نجد أن هؤلاء الكتاب الثلاثة يعرضون مسرحا يقوم بمهمة العصا السحرية التى تظهر فى حكايات الجنيات والقادرة على تحويل القرعة إلى عربة ذهبية، والفأر إلى حصان نشيط والرمادية إلى أميرة سعيدة، كريمة وجميلة. ولكى نستمتع تماما بهذا المسرح فإنه من الضرورى، كشرط لاغنى عنه، أن نقيم مسبقا acto de fe – معذرة فى الاستمرار فى استخدام الاستعارة– فى وجود الجنيات والأمراء المخلصين. وبالقيام بمثل هذا acto de fe فلا مجال للاعتراض على كوميديا السعادة والوهم: فكل شئ فيها– الدسيسة، الحوار، الشخصيات، خشبة المسرح، التقنية، الفكاهة، أسلوب الشعر الغنائى، الذكاء، الأناقة، المدنية –قد تم صنعه بفن وتم التوصل إليه بوقار أدبى. وهكذا، نجد الكوميديا الاسبانية التى تناولت السعادة تحتل نفس المكانة – لا أكثر ولا أقل– التى احتلها المسرح الكوميدى لأندرى روس André Roussin أو مسرح فيليسى مارسييه Félicien Marceau، على سبيل المثال، مع وجود الاختلافات المنطقية التى تعنى وجود جمهورين مختلفين مثل الإسبانى والفرنسى.

– خوسيه لوبيث روبيو (١٩٠٣) José Lopez Rubio :

قبل الحرب الأهلية الإسبانية افتتح لوبيث روبيو فى مدريد عملين، كُتبا بالاشتراك مع إدواردو أوجاتى Eduardo Ligarte: من الليل إلى النهار De la noche a la manana (١٩٢٩) ومنزل أوراق اللعب La Casa de naipes (١٩٣٠). وبعد ذلك

جاءت فترة طويلة دأب فيها لوبيث روبيو على الكتابة للسينما. فى عام ١٩٤٩ افتتح في مدريد عملا مسرحيا جديدا: ألبرتو Alberto. ابتداء من هذا العام نراه يكتب ويفتتح أعماله بانتظام فى إسبانيا، كما نوعَ فى نشاطه فتارة نراه يمارس الكتابة المسرحية وتارة أخرى نراه يترجم ويقتبس من المسرح الأجنبى، وخاصة المسرح الأنجلوساكسونى. والأعمال البارزة، بين ما يقرب من عشرين عملا ألفها لوبيث روبيو، هى: غيرة من لا شئ Celos del aire (١٩٥٠) (جائزة فاستنراث)، كبُة خيط من الصوف ذى اللون الأزرق السماوى: Lina madeja de lana azul celeste (١٩٥١)، العلاج فى الذاكرة : El rmedio en la memoriz (١٩٥٢) ، العصابة على العينين La venda en los ojos (١٩٥٤) (الجائزة الوطنية للمسرح) ، الشاطىء الآخر La otra orilla (١٩٥٤) .

(جائزة ألباريث كينتيرو) :

فى كل هذه الأعمال الكوميدية نلحظ أن الموضوع الرئيسى هو الحب، حلوه ومره، بأنواره وظلماته، وهو الموضوع الذى ينطق عليه نوع من الديالكتية الوهمية والواقعية تقترب كثرا من تلك التى احتواها مسرح اليخاندرو كاسونا دون أن يعنى ذلك من جانبنا تبعية أو تقليداً يذكر، وإنما قرابة بسيطة وتوافق جمالى. وعن هذه الأعمال الكوميدية الخمسة يمكن الحديث عن ذلك الذى كتبه تورينتى بايستر عن أحدها : «معرفة تقنية البناء أساس، التى ترى العمل فى مجمله وتعرف المكان المحدد لكل عبارة، لكل مؤثر، وكذلك لكل خدعة، التى تعطى لكل شىء حصته، وحين يصبح فى مكانه، يقوم بتوزيع المناظر بحيث لا يضيع شىء مما أراد المؤلف أن يضعه أو يوعز إليه، بهذه الطريقة، فإن أفضل الأعمال الكوميديا التى أفرزها فكر لويث روبيو .... تعطى، فى بعض الأحيان، انطباعا بشكل فنى خالص، صنع بمواد بسيطة، من لا شىء على وجه التقريب»[٢٠]. كل النقاد، بالإضافة إلى هذه الدراية بالبنية الدرامية، يتفقون على التأكيد على نوعية هذا المسرح، «الرفعة والبريق» (ماركيرى، العمل المذكور، صفحة ١١٠) فى حوارات لوبيث روبيو.

من بين هذه الأعمال الخمسة المذكورة ذاك الذى نلحظ فيه تلك الأستاذية المزدوجة فى بنية الحدث والحوار التى تصل إلى تمامها، وحيث، بالإضافة إلى هذا،

نجد أن اللعبة المعروفة للواقع والخيال، دون أن تتخلى مطلقا عن مكانتها كلعبة مسرحية محصنة، تكتسب عمقا وتأثيرا إنسانيين، إنما هو، بلا شك، العصابة على العينين La venda en los ojod، عمل ممتاز كان من الضرورى أن يوضع نظرا لمعالجته للاحتمال فى أفضل تقلد للمسرح الفكاهى عند خاربيل بونثيلا و ميجيل ميورا فى بداياته الأولى، الناشرة الأمريكية لهذا العمل[٢١] تعتبره مثلا طيبا للمسرح الماورائى metatheatre ، المصطلح الذى أقره الناقد ليونل أبلLionel Abel حتى يميز تلك الأعمال الدرامية التى تقف فى موقع متوسط ين التراجيديا والكوميديا الخالصتين والكامنتين فى مبدأين مسلم بهما وأساسين : العالم كمسرح والحياة كحلم[٢٢]. بياتريث Beatriz، بطلة العصاة على العينين La venda en los ojod، التى هجرها زوجها، رافضا تحمل مثل هذا الموقف، تستبدل الواقع القبيح والمبتذل بواقع آخر جميل ومنطقى، أكثر حقيقة، فى ذلك الواقع يعتقد أعمامها أنها أصيبت بالجنون، فيقوم كل بدوره معها. هكذا، يصبح كل شخص هو الذى توكل إليه مهمة خلق عالمه الخيالى. وهنا نلحظ أستاذية لوبيث روبيو فى تطوير اللعبة المزدوجة للمسرح داخل المسرح، والخيال داخل الخيال. فى رأينا، فإن النهاية التى وصل إليها هذا العمل، الكلاسيكى حقا بما فيه من معنى الاعتدال، قد أفسدت بسبب الشروح التى قدمتها إحدى الشخصيات فى المشهد قبل الأخير من الفصل الثالث، شروح تبدو بالنسبة لنا تنازلا غير ضرورى فى صالح جمهور النظارة.

وبالإضافة الى ذلك ، نجد أن لوبيث روبيو قد عمد إلى كتابة الدراما، ولو أن ذلك كان لمرة واحدة. ففى عام ١٩٥٨ افتتح الأيدى البريئة Las manos son inocentes، دراما ضمير لزوجين يشعران بمسئوليتهما الجنائية عن جريمة، لم يرتكباها فى الحقيقة، وإنما فى مخيلتهما ونيتهما. يكمن العمل فى التحليل المطوق لعملية الإدانة الداخلية للبطلين[٢٣].

- بيكتور رويث دى يريارتى (١٩١٢) Victor Ruiz De Iriarte :

ينتمى الإنتاج الدرامى الذى أفرزه فكر رويث دى إيريارتى بأكمله إلى الفترة التالية للحرب الأهلية الإسبانية. منذ أن افتتح فى ١٩٤٣ عمله الكوميدى الأول -يوم فى المجد Un día en la gloria - وحتى اليوم، فقد مُثّل على خشبة المسرح أكثر من ثلاثين عملا له.

ها هى بعض عنواين أعماله: معبر المنتحرين El Puente de los suicidas (١٩٤٤)، مدرسة الحب Academia de amor (١٩٤٦)، جائزة بيكر للمجمع اللغوى؛ العصافير العُمى Los Pajaros ciegos؛ عربة الجياد الستة El landô de seis caballos (١٩٥٠)؛ الرقصة الكبرى El gran minué (١٩٥٠)؛ لعبة أطفال Juego de ninos (١٩٥٢)، الجائزة القومية للمسرح؛ الكذاب المسكين El pobrecito embustero (١٩٥٣)؛ الحرب تبدأ فى كوبا La guerra empieza en Cuba (١٩٥٥)؛ الحياة الخاصة للوالدة La vida privada de mamá (١٩٦٠)؛ هذه هى الليلة المنتظرة Esta noche es la vispera (١٩٥٨)؛ أرجوحة الخيل El Carrusel (١٩٦٤)؛ مظلة تحت المطر Un paraguas bajo la lluvia (١٩٦٥)؛ فتاة القبعة الوردية La muchacha del Sombrerito rosa (١٩٦٧).

إذا ما راجعنا الآراء النقدية التى كان الانتاج المتنوع الدرامى لرويث دى إيريارتى محطا لها علي مدى الخمسة والعشرين عاما التى كرس فيها حياته للمسرح، فسوف نجد أنفسنا أمام مجموعة من الثوابت فى هذا الاعتبار النقدى: مهارة وخفة، حوار برّاق، ذكى، مفعم بالنكات المرحة، توليفة موزعة بحكمة من الحنان والهجاء، من الظرف والفكاهة... ألفاظ تتشابه فى مجملها مع تلك التى وجدناها منسوبة إلى كتاب مسرحيين آخرين معاصرين لكاتبنا: مثل إدجار نيبيّى Edgar Neville بعمله: الرقص El baile، علي سبيل المثال، أو كارلوس يوبيس Carlosollopis بعمله: إجازات إجبارية Vacaciones Forzosas، نحن وهى والعفريت Nosotros, ella y el duende أو طائر أبو حديج قال نعم ...La cigvena dijo sí، وآخرين غيرهم. كما أننا نعثر على مصطلح آخر كثيرا ما ينسب إلى لوبيث دى إيريارتى وآخرين من الكتاب على حد سواء: الصيغة المسرحية. هذا المصطلح يعد مما أفرزته أقلام بالبوينابرات، وماركيرى، وإيسابيل تشبيل، وتورينتى بايستير... وآخرين. وقد كتب هذا الناقد الأخير، مشيرا إلى أحد الاعمال الكوميدية لرويث دى إيريارتى :" تعتمد تمرينا جاداً ، امتلاكا لزمام الصنعة، طلاقة ما، تصل جميعها إلى حد الخطورة. وما يبدو فيها من اتجاه معاكس فليس حق، سأحاول شرح ذلك. أن أستاذية رويث إيريارتى فى الجنس الذى يبدو عليه أنه تخصص فيه، تسمح له إن يحفر لنفسه مكانا مريحا فى صيغة مسرحية معينة، فى وصفة معينة إذا أردنا ذلك. هذه الصيغة فى يده، بمقدوره أن يكتب أعمالاً كوميدية لا تشتمل على الحكاية، أعمال مبهجة، ومسلية، تشتمل على قدر قليل من الإحساس والعاطفة وقدر كبير من البصيرة»[٢٤].

عادة ما يلجأ رويث دى إيريارتى إلي ممارسة خلط الأجناس الدرامية، فيخرج لنا توليفة تشتمل على ما هو جميل وخيالى إلى جانب العناصر الخاصة بالأعمال الهزلية القصيرة، وكوميديا العادات، والأعمال البسيطة الفظة، Vaxdeville والسانيت الهزلى، والكوميديا العاطفية، وهذه ظاهرة أصيلة تتعلق برغبة التوفيق بين المتناقضات والانقطاع الداخلى للأجناس الأدبية الدرامية الخاصة بالكوميديا المعاصرة.

على الرغم من أن رويث إيريارتى قد مارس كتابة الدراما التى يطلق عليها ابتذالا الدراما الجادة، التى يتناول فيها موضوعا من الموضوعات الهامة، الجنس الذى يطلق عليه فى إطار المسرح الإسبانى، الكوميديا الدرامية»- والذى يتمثل فى كاتبنا بأعماله: العصافير العُمى Los pajaros ciegos، وخوانيتا تذهب إلى ريو دى جانيرو Juanita va a Rio de Janeiro (١٩٤٨)، نشرا تحت عنوان «حوار أدبى»، وهذه هى الليلة المنتظرة Esta niche es la vispera- فإن أفضل أعماله المسرحيه وأوفرها تنتمى إلى الجنس الكوميدى[٢٥].

استشهاد أخير :

كتاب آخرون؟ من ثم، هناك كثيرون. كلهم يتحركون داخل نفس الأطر المسرحية الموضحة فى الصفحات السابقة، كلهم مؤلفون لعمل واحد أو أكثر بلغ نجاحا مقدرا من قبل الجمهور والنقاد. بعضهم، بناؤن ماهرون «لأعمال جميلة» تشتمل على حوارات جميلة وذكية: إدجار نيبيتى Edgar Neville (١٨٩٩-١٩٦٧)- الرقص El baile (١٩٥٢) أو أديليتا Adelita (١٩٥٥)-؛ أجوستين دى فوكسا Agustin de Foxa (١٩٠٣-١٩٥٩)- كوى، بين- سينج Cui, Pin, Sing ورقص فى الكتيبة Baile en Capitania. كتاب آخرون يتناولون موضوعات أكثر طموحا: خيمنيث أرناو Giménez Arnau (١٩٠٣)، روائى، فى أعماله الدرامية- مات منذ خمسة عشر عاما (١٩٥٣)، ابنة خانو La hija de Jano، الملك يموت El rey ha muerto (١٩٦٠)- نجد خلطا غير متوازن لما هو روائى، وقصصى متسلسل وسينمائى مع موضوعات قديمة مثل موضوع قوة الدم؛ أوراثيو رويث دى لافوينتى Horacio Ruiz de la Fuente، يخرج لنا توليفة فى أعماله الدرامية لموضوعات تأثيرية آنية وموارد درامية ميلودرامية استخدمها إيتشيجاراى ومسلسل لاسلكى serial radio fónico، متأثرا بوفرة كتابة الأعمال الحوارية ذات

الشخصية الواحدة: الدمية الميتة La muneca muerta، الموت يتراجع La muerte de un paso atrás (١٩٦٢)، العلم الأسود Bandera negra (١٩٦٣). كارلوس يوبيس Carlos ollopis (١٩١٢-١٩٧١)، مؤلف كم وفير من الانتاج الكوميدى ابتداء من المهزلة القصيرة المبهجة وحتى الأعمال التى تصدر فى صورة السانيت الهزلى أيضا أو بداية من العمل البوليسى وحتى كاريكاتير القصة المسلسلة. وكذلك فإن الكوميديا العاطفية- العاداتية، أو الكوميديا الصغيرة المعروفة باسم كوميديا النظريات التى تبنتها مدرسة بينابينتى تجد ممثلا لها فى شخص خوليا ماورا Julia Maura (١٩١٠).

لا أود أن أنهى هذا الفصل دون أن أشير إلى أمر خاثينتو ديلجادو بينابينتى (١٩١٥). ثلاثة من أفضل أعماله الدرامية- ثلاث نوافذ Tres Ventanas (١٩٥٢)، خاثينتا Jacinta (١٩٥٢)، قبل نصف ساعة Media hora antes (١٩٥٥)- أعطته شهرة ما بين الجماهير الجامعية لفترة الخمسينيات، وخاصة للتجديد الظاهرى لتقنيته البنائية، التى تقوم على فكرة الرجوع الزمنى، الذى أصبح موضة فى إسبانيا على يد بالدرستون Balderston بعمله: ميدان بيركلى La Plaza de Berkeley وأعمال درامية أخرى لكتاب مثل بيرستلى Prriestley وثورتون ويلدر Thorton Wilder. ولكن مثل هذه الصيغة الشكلية لم تجد فى خاثينتا Jacinta ولا فى ثلاث نوافذ Tres Ventanas موضوعا ملائما، حيث كان موضوعهما ينتمى فى الحقيقة إلى عالم مخزون الميلودراما، الريفية أو المدنية. كان الأمر يتعلق بمسرح يظهر، فى الواقع، فى صورة الادعاء الفكرى الذى يخدم فى زيه الجديد المضامين القديمة.

الفصل السادس

Capitulo VI

ميورا (١٩٠٥) والمسرح الفكاهي لفترة ما بعد الحرب

Mihura (1905) yel teatro humoristico de postguerra

١ - ثلاث قبعات كوبية :

من أجل تقويم لإجمالى الأهمية التى تتمتع بها أصالة المسرح الفكاهى الجديد لميجيل ميورا Miguel Mihura فمن الضرورى ألا ننسى أن ثلاث قبعات كوبية (لها شكل الكوب- المترجم)، باكورة إنتاجه الدرامى، قد كتب عام ١٩٣٢، على الرغم من أنه لم ير النور على خشبة المسرح إلا فى عام ١٩٥٢! بعد عشرين عاما! فى عام ١٩٣٢ كان خارديل بونثيلا ما كاد يبدأ مسرحه ولمّا يكتب بعد أعماله التى قطعت الصلة بكل وضوح مع المسرح الكوميدى الذى كان سائدا آنذاك. فى عام ١٩٣٢ لم يكن أليخاندرو كاسونا قد بدأ بعد مشواره ككاتب مسرحى. إنه نفس العام الذى كتب فيه جارثيا لوركا عمله عُرس الدم Bodas de Sangre، الذى تم افتتاحه فى العام التالى، وهو العام الذى مُنحت فيه جائزة «لوبى دى بيجا» لأليخاندرو كاسونا عن عمله: الجنيّة المشحوطة La Sirena Varada. وكذلك فقد افتتح ألبرتى فى عام ١٩٣١ عمليه الرجـل الطـريد El hombre des habitado وفيرمين جالان Fermin Galan، وماكس آوب Max Aub كان قد كتب أغلب أعماله التى تضمنتها المرحلة الأولى. ميجيل ميورا، إذن، والذى يصغر خارديل بونثيلا، وماكس آوب وكاسونا بعامين فقط، حيث ولدوا فى عام ١٩٠٣، ينتمى بتاريخ كتابة عمله الأول إلى هذه المرحلة من تجديد المسرح الإسبانى السابق على الحرب الأهلية، الفترة التى تتميز بالانفصال عن الأشكال والموضوعات الدرامية التقليدية. ولهذا، فإن فالكونيرى Falconieri وباسكواريللو Pascuarillo لايترددان فى نسبته إلى نفس جيل خارديل، وكاسونا ولوبيث روبيو[١]. ومع هذا، فإن ميجيل ميورا لم يكن معروفا ككاتب مسرحى إلا بعد الحرب الأهلية، حين بدأ يفتتح على خشبة المسرح أعماله بانتظام فقط ابتداء من فترة الخمسينيات[٢].

إن حرمان قبعات العرس الثلاث Tres sombreros de copa من أن تمثل على خشبة المسرح بعد كتابتها بقليل يعد عملا مؤسفا أخّر الميلاد الرسمي والفاعل لمسرح كوميدى جديد، ويبرهن بكل وضوح على النعرة الإقليمية الفكرية والفنية الجمالية عند المسئولين– الممثلين، والمخرجين والمنتجين من أصحاب الشركات– عن هذا التأخير، والذين، كما هى العادة دائما، تذرّعوا بعدم تأهب الجمهور لقبولها، مظهرين، مرة أخرى، عبوديتهم لما هو مقدس وللنجاح التجارى، وللغياب الكامل لقلقهم الفنى وانتهائهم عن كل ما يعنى التجديد، والأصالة والجدّة. وبدل أن يغامروا بعرض وتجربة الجديد وتجديد ذوق الجمهور عن طريق الصنعة الخلاّقة، امتنعوا، فوضعوا بهذا الصنيع من جانبهم المسارح الإسبانية على هامش التيارات الدرامية الجديدة. ميورا، كما حدث من قبل مع بايى– إنكلان، كان ضحية لمثل هذه العقلية التى يفكر بها تُجاّر التجزئة، أو تجار الجملة، الذين أداروا الذوق العام والمسارح وشركات التمثيل المسرحى. ولقد حكى ميجيل ميورا فى عام ١٩٤٣ محاولاته الفاشلة فى طريق افتتاح ثلاث قبعات كوبية فى أعوام ١٩٣٢، ١٩٣٥، ١٩٣٩، فكتب فى شكل خلاصة لذلك المجهود: «لم أكن واحدا من أولئك الشباب المفكرين الذين يصلون إلى المسرح ولديهم الرغبة فى القضاء على القديم والحديث بصورة لاتليق عن المؤلفين المقدسين. لقدكنت معجبا بهم جميعا وكنت أقرأ مرة ومرات أعمالهم الكوميدية، والأوبريتية «ثارثويلا»، الأعمال الكوميدية الصغيرة والمهازل. (...) وفجأة، دون ما قصد، ودون ما صعوبة، كتبت عملا غريبا جدا، يصل إلى درجة العمل الطليعى، والذى لم يُحيِّر الناس فقط، وإنما غرس الرعب فى نفس كل من قرأه. لقد كنت، بالتالى، مثل بيضة البطة هذه التى تحتضنها الدجاجة والتى بعد هذا، إلى جوار الفراخ الصغيرة، يجد نفسه غريبا وشاذا ويتكلم بطريقة مختلفة. فما فهمنى أحد، ومع هذا، كنت أفهم الجميع. وطريقتى فى الكلام كانت تبدو لى مفهومة تماما»(٣).

فى عام ١٩٣٢ كانت ثلاث قبعات كوبية– تاركين جانبا الظاهرة الغريبة لمسرح بايى– إنكلان – فى إسبانيا بمثابة بداية مطلقة، لا مواصلة لشئ سابق، وكانت تعنى قطيعة مع المسرح الكوميدى السابق، القطيعة التى بدأها خادرييل بونثيلا، ولكنه لم يقم بها على الوجه الأكمل مثلما فعل ميورا على صفحات أعماله. هذا هو ما أبرزه جيريرو ثامورا Guerrero Zamora: «إن القطيعة الحقيقية قد بدأت مع مؤلف ثلاث قبعات كوبية، وفيها يتم الحديث لأول مرة عن العناصر المميزة للأسلوب الجديد للفكاهة أو،

بمعنى أدق، الشكل الجديد للعمل الهزلى»[٤]. وتبعا لنفس المؤرخ والناقد للمسرح المعاصر، فإن هذا العمل الذى أفرزه قلم ميورا، الذى أدرجه هو فيما أسماه «آداب ذات اصطلاح جديد»، يعنى فى جوهره «اكتشاف نضوب علم الدلالة»: «فبالنسبة للحوار تم اكتشاف ما فيه من كم هائل للكلمات الميتة، للأشياء المطروقة ذات المعانى الجافة والعبارات الجاهزة، وبالتالى، فإنها تصبح منطوقة تبعا لسير الجمود اللغوى الحوارى وغير متولدة عن الفكر؛ إن تنظيم وجودنا يظهر كما لو كان آلة هائلة قد تناسى الآخرون مبررات وجودها؛ إن نظامنا لايقوم على أساس من العقل والرأى السديد، وإنما هو بمثابة رأى سابق على معرفة حقيقة الأمور؛ والمبادئ الأخلاقية التى نتحلى بها تبدو بعيدة عن الحقيقة الأخلاقية ويتم تنسيقها عبر محظورات معينة، ومظاهر الاحترام، والتقاليد الغير معمول بها، والشكوك المتعلقة بالشهرة والسمعة...» (العمل المذكور، صفحة ١٧٢). بالنسبة لجريرو ثامورا فالأمر يتعلق فى ثلاث قبعات كوبية «بقطيعة منهجية تتعلق بنسبة متساوية بالشكل والمضمون». ويشير، بين أمور أخرى كثيرة، إلى المميزات التالية: «فى سلسلة عارمة من التخصصات، يضيف عناصر ذات ترابط غير محتمل وغير مألوف... يتعدى قانون النسبية مستخدما نظرة تأملية مفرطة... ينعت ظرفيا أحداثا مطلقة – مثل: أتزوج، لكن قليلا–. يلوى السببية المنطقية ويقترح مكانها أخرى تخييلية... وفى النهاية، يعرض أحاسيس وأعمالا وصفات، وعواطف إلى جانب اللامعقول (العمل المذكور، ١٧٣). فالكونيرى وياسكواريللو يجدان فى ثلاث قبعات كوبية بعضا من العناصر التى عادة ما ترتبط بعالم مسرح اللامعقول (العمل المذكور، صفحة ١٢). وجيريرو ثامورا نفسه، الذى يعقد وجها للعلاقة بين ميورا ويونيسكو، كتب: «إذا ما كان يونيسكو قد أتى فيما بعد ليصنع من البطاطس المطبوخة بشحم الخنزير الشعار الذى تبناه الاتجاه الواقعى باعتباره مدرسة لكل ما يمت إلى صعوبة الهضم بصلة فى كل موقف واقعى محض من الناحية الخارجية، فإن ميورا يرفع علما آخر مشابها: ! على الأشخاص المحترمين أن يتذوقوا البيض المقلى، سيدى! فكل عائلتى قد تناولت دوما البيض المقلىّ فى وجبة الإفطار... والبوهيميون فقط هم الذين يتناولون القهوة باللبن والخبز بالزبد» (العمل المذكور، ١٧٢، ١٧٣).

وحين تم افتتاح العمل فى عام ١٩٥٢، بعد عمله لاغنى ولا فقير Ni Pobre nirico sino todo lo contrario وعمله الآخر: قضية اغتيال امرأة El caso de la mujer asesinadita، وبعد أن قامت السمانة La codorniz، المجلة التى أسسها ميجيل ميورا–

بعد كتابة ثلاث قبعات كوبية بعشر سنوات -، باتخاذ أسلوب الكاتب الفكاهي منهاجا لها والذي قد بدأ يتعود الجمهور على سماعه وقراءته، وحتى بعد التغييرات الكبرى، المعروفة للجميع، والتي تم تجربتها من قبل المسرح الغربي في بنيته، في الموضوعات التي يتناولها وفي لغته، لم يتغير في هذا الوقت لا الجانب المتعلق بأصالة عمل ميورا ولا الآخر المتعلق بتأثيره. الأمر أكبر من ذلك، فقد قام بعملية التمثيل المسرح الجامعي بمدريد، الذي كان يقوم على إدارته جوستابو بيريث بويج، وليست شركة محترفة ومتخصصة. يبدو لنا أمرا ذا أهمية كبيرة أن نحدد هنا ما الذي كان يعنيه العمل حينذاك بالنسبة للنقد الشاب الاسباني وبالنسبة لجيله. خوسية مونليون، في أحد أهم المقالات التي كتبها عن مسرح ميجيل ميورا حسب علمي، كتب يقول: «إن ثلاث قبعات كوبية، العمل الذي لم يفهمه أحد، قد أثارت إعجاب أفضل جيل أتى بعد الحرب الأهلية. كانت الدوائر محملة بحالة من التمرد المستتر في قطاعات الشباب الاسباني ضد الأشكال المسرحية التي تعرض على الساحة، وقد تحولت ثلاث قبعات كوبية إلى عنوان رئيسي، إلى عمل محدد يُشهر ضد التحمس و«الفرو استراخان». إننا نجعل من ميجيل ميورا مالكا لجيل الذي، لمجيئه عقب الجيل الذي تربى بين أحضانه، دخل، ونحن معه، الحياة الوطنية على دعائم من الافتراضات والخبرات المختلفة... إن ثلاث قبعات كوبية قد صهرت خيال كاتب أبدى اهتماما بالواقع الاجتماعي وبإنقاذه. إن «حرية» ديونيسيو وباولا، التي تتلاشى مؤخرا بسبب سلسلة من المحظورات الاجتماعية، وتصنعات، وعوامل خوف واستسلام، كانت حرية ساهم كل منا فيها بنصيب. وكل وسائل القمع التي تركها حرة ميجيل ميورا في هذا العمل. ووصل بها في النهاية إلى حد السيطرة عليها، كانت تشكل تمردا حيويا، غير محدد إذا أردنا، أدبيا، ولكنه عميق، ضد كلمات برناردا»[٥]. (المسرح، تاوروس، صفحة ٤٤). وها هو ريكاردو دومينتش يحكي لنا أن تمثيل العمل في المحافظات قد أحدث «فضيحة ودهشة»، وأصبح العمل يوصف بأنه «غير أخلاقي». وحين عرضت على خشبة المسرح في باريس عام ١٩٥٨-١٩٥٩، استقبلها النقد الفرنسي المحافظ استقبالا سيئا، وبالنسبة للطليعيين من مدينة باريس- مازال يتابع دومينتش حديثه - كان العمل يمثل " ضربة مدهشة" (المسرح، تاوروس، صفحة ٩٧). وعقب عرض العمل لأول مرة على مسارح باريس كتب يونسكو: «إن ثلاث قبعات كوبية، للكاتب ميجيل ميورا، تتميز بأنها تتبنى الفكاهة التراجيدية. الحقيقة المتعمقة، السخرية التي، باعتبارها مبدأ كاريكاتوريا، تمجد وتعلي، في إسهاب، حقيقة الأشياء.

إن الأسلوب "اللاعقلاني" لهذه الأعمال يمكن له أن يكشف، بطريقة تفضل بكثير المذهب العقلي الشكلي أو الدياليكتية الأوتوماتيكية، متناقضات النفس البشرية، البلاهة، واللامعقول (....). إن هذا العمل الذى أنتجه ميورا يتطلب بذل مجهود كبير، خفة الروح من جانب القارىء أو المتفرج : يحاول أن يفهم الأمور العقلانية من خلال الأخرى اللاعقلانية: العبور من مفهوم واقعى لآخر؛ من الحياة إلى الحلم، ومن الحلم إلى الحياة. هذا التفكك الظاهرى يعد، فى الواقع، تمرينا ممتازا لإثراء التعبير المسرحى، ومضاعفة ، وتنويع مجالات «الواقع» التى يتم إخضاعها للبحث والتنقيب من قبل المؤلف الدرامى» (المسرح، تاوروس، صفحة ٩٤ - ٩٥). ونحن نجهل ما إذا كان يونيسكو كان يعلم حين كتب هذه السطور أن قبعات العـرس الثـلاث Tres sombreros de copa قد كتبت قبل المغنية الصلعاء بستة عشر عاما. هذا العمل الأول ليونيسكو قام بافتتاحه له نيكولاس باتابى فى عام ١٩٥٠، بعد عام من كتابته(٦). أما بالنسبة لميورا فما كان يجد إلى جانبه أحد يدعى نيكولاس باتايى ولا مسرحه المسمى «بمسرح الطوافين ليلاً»، ولكونه قد بكر فى تاريخ المسرح الأوروبى، فقد وصل بتأخير مشئوم. بالطبع، فلا نحاول هنا، أيا كان الأمر، عقد مقارنة بين العمل الأول ليونسكو والأول لميجيل ميورا، المقارنة التى لن يكون لها أى معنى فى إطار هذه الصفحات، رغم كون هذا المعنى قائما فى مكان آخر، وإنما تهدف إلى لفت الفكر والانتباه إلى عدم التساوى فى الفرص - لم تكن مدريد هى باريس وما كانت أوروبا هى أوروبا الآنية - بين كاتبين مسرحيين بدآ لتوهما مشواريهما. من هذا التفاوت فى الفرص، رغم إمكانية تعويض ميورا من الناحية الجمالة الفنية، لا يمكن تعويضه فيما يتعلق بالناحية التاريخية. فالفرصة التاريخية، داخل الإطار العام للمسرح الأوروبى المعاصر، لافتتاح ثلاث قبعات كوبية فى عام ١٩٣٢ قد تم حجبها عن ميجيل ميورا، ولا يمكن إرجاع التاريخ إلى الوراء لإصلاح مثل ذلك الظلم المحتوم. ورغم أن هذا هو الأمر القائم، فلا يصبح بمقدورنا أن نتخلى عن كتابة ما أسلفناه.

فى التحليل الرائع الذى أجراه ريكاردو دومينتش حول هذا العمل لميجيل ميورا، والذى سوف نذكره هنا بصورته الموسعة،يقول

> تكمن القوة الدرامية لثلاث قبعات كوبية فى التصادم بين عالمين غير متصالحين، ولكن كلا منهما فى حاجة إلى الآخر، ينطلقان من مفهومين

حيويين متناقضين. العالم البرجوازى، المتصنع، الثرى والذى يحاط بسياج من الأخلاقيات التى تبدو فى بعض الأحيان صارمة فى شكلها ومتصلفة فى مضمونها، فى إحدى المحافظات الاسبانية، والعالم الغير معقول، الضال، المتحرر ودون آمال تعمل على تشكيل الأسود بوبى بارتون والظريفات البهلوات من أولئك الفتيات اللائى يشكلن رقصة الباليه فى «صالة الموسيقى». كل واحد من هذين العالمين يبدو محكوما ومبنيًا على أساس من القوانين المختلفة والخاصة. والكاتب يبين لنا عن كل من هذين العالمين من خلال الشخصيات الممثلة، الذين يظهرون دائما فى صورة محددة وبجانب واحد فقط .

وهكذا، فإن دون سكرامنتو والسيد الحقود، إلى جانب رجل الجيش العجوز، والصياد الماكر والمحب الرومانتيكى، والفتى الجمل، والمستكشف المرح يشكلون مجموعة من الشخصيات الفظة.... التى تعد نموذجا، وتأتى لتجسد أسلوب الحياة ورد الفعل من قبل مجتمع معين، فى هذا المجتمع البرجوازى الذى يخرج أنماطا مثل دون سكرامنتو والسيد الحقود... فإن دون سكرامنتو يعنى التزمت مهما كلف الأمر، صراحة مجموعة من العادات المسبقة الكيان، لا ترحم، يبدو لنا فى صورة عبد لها ويدافع عنها. كل ما يشذ عن هذا النظام غير المرن، الذى يعد نوعا من الأخلاقيات القائمة على المظاهر والعادات الطيبة - يقال هذا - يتصادم مع عقليته المنكمشة ولا يشك فى أن يطلق عليه صفة البوهيمية، المستنكرة أوتوماتيكا. ولكن هذا المجتمع نفسه يخرج أيضا أنماطا مثل السيد الحقود، أغنى أثرياء المحافظة، الذى بالنسبة له يصبح كل حق وجودى مترجما فى حقيقتين كبيرتين، مباشرتين ولا مجال للخطأ فيهما : المال والجنس. بالنسبة لهذاالرجل الرأسمالى الشبق - على النقيض من دون سكر امنتو- لاينصب اهتمامه الكبير على ماله من سمعة، فهذه السمعة قد أكد وأمّن عليها ثم اشتراها بماله من ثروة وتكبر هذه السمعة بنفس القدر الذى تكبر به ثروته.... إن دون سكرامنتو والسيد الحقود يمثلان رافدين لدائرة واحدة، لعالم مريض وشفقى. فى هذا العالم ولد ديونيسيو، الشاب بطل الكوميديا .

على النقيض من هذا ، فإن عالم صالة - الرقص، الذى يمثله بوبى بارتون وفرقته، يتفرد، مبدئيا، باللأخلاقية المتفلتة. هنا لا وجود للعبودية الشخصية للعادات الطيبة. ولكن المال له ثقله المحدد فى هذا الجانب، لأن هناك عبودية أخرى، تنبثق أيضا من ظواهر الأشياء : الجواهر، الملابس المبهرة ، والمعاطف الجلدية. فى هذا العالم الذى يصبح لكل دقيقة ثمنا ويتم استغلالها حتى النهاية وبالنسبة للمستقبل - الغير آمن والمثير للحزن المدمر - فإنه لا مجال للحديث عنه فى الزمن الحاضر... ومن هذا المنظور أتت باولا، البطلة الشابة (...) هذان العالمان - اللذان يظهران حقا فى صورة قطبين يكونان مجتمعا واحدا- سوف نراهما فى مواجهة وحشية بين صفحات ثلاث قبعات كوبية. يحدث هذا حين يظهر الحب الحقيقى بين ديونيسيو وباولا، الحب الذى قوبل بالرفض من قبل، وأصبح محلا للإدانة بالطبع من قبل تلك الماكينة المسننة،التى تفوقهما، والتى ينغمسان داخلها (المسرح، تاوروس، صفحة ٩٨ - ١٠٠).

تجرى الأحداث فى غرفة بفندق إحدى المحافظات، حيث يقضى به ديونيسيو آخر ليلة له فى عالم العزوبة، وسوف يتزوج فى اليوم التالى من خطيبته، ابنة دون سكرامنتو. فى هذه الحجرة وطوال هذه الليلة تحدث مواجهة بين العالمين ويولد ويموت حب ديونيسيو وباولا. يعمل ديونيسيو على ممارسة الحرية، حرية فردوسية، بعيدة عن كل تقاليد مرعية فى المجتمع وعن كل قاعدة، حتى لا يجد أمامه مفرا من أن يرفضها ويعود، مندهشا، ولكنه يبدو خائر القوى، إلى عالم مزيف تحكمه القواعد والتقاليد المرعية، عالم مقام ومنظور، ومقبول على أنه الوحيد الممكن. إنها تجربة هذه الحَرية، لمدة ليلة واحدة على سبيل الاحتمال، ولكنها ستفقد فى الواقع إلى الإبد، التى يعجل المؤلف بخلق الجو المناسب لكى يعيشها البطل ومعه المتفرج. إنها حرية مخترعة ومؤسسة من الناحية الدرامية عن طريق التفجير التام للأشكال التقليدية المتبعة فى بناء الموقف واللغة، وكذلك القوالب الخاصة ببناء الشخصيات التى تمارس نشاطها بين أركان المسرح الأوروبى المعاصر. وهكذا، نرى، على وجه التحديد، أن عبقرية ميجيل ميورا فى باكورة أعماله هذه تكمن فى أنه قد كسر من الداخل - فى المستويات الثلاثة المذكورة: الموقف واللغة والشخصية - القوالب المعتادة للابداع الدرامى، ومن خلال هذه القطيعة الأولى والأصيلة يمكن له أن ينزع النقاب - بقيامه فقط بتقديم وتطوير الحدث الدرامى،

والقصور الواقعي، والصرامة والزيف، واللامعقولية للعالم الذى يجمع بين الشخصيات جميعا وللعالم الفردى لكل واحد منهم، عالم كل يوم، والذى نجد الانسان فيه - الجميع وكل فرد على حدة: المجتمع المتمدن - يعيش شراكته كأمر أساسى وقاعدة للتعايش، وليس - وهنا يكمن جلاء اللامعقول الفاضح - كبنز، وضياع ولا بصفته نزع للصفة الإنسانية عن الإنسان. وحين يرفض ديونيسيو حرية الإنسان التى أعيد اكتشافها، مندرجا من جديد فى النظام المشترك القائم، تصبح عملية الشراكة أمراً مؤكداً. "كان ديوينسيو وباولا - كتب موتليون - كما نحن تماما، شخصين يرتجلان دورهما، وجدا بين أيديهما، لوقت ما، مصيرهما، ولكنهما لا يجدان مفرا من العودة مرة أخرى إلى تلك الميكنة المسننة، هكذا يعود النظام المزيف ليشكل من جديد. ديونيسيو كان يتناول البيض المقلى فى وجبة الإفطار وأكثر أهالى المحافظة ثراء أخذ طريقه عائدا إلى حيث توجد زوجته، لم يتبق سوى أن يطيح القبعات فى الهواء ...: ياللعجب ماذا كانت ستفعل باولا التى تعلم، وقبلها فى ذلك مثل ميجيل ميورا، أن كل الناس يخفون شيئا فى حقيبتهم ؟" (المسرح، تاوروس، صفحة ٤٤-٤٥).فى هذا التصرف الأخير من جانب باولا - الذى يعد حدثا ينتمى إلى عالم السيرك - الذى ينهى به ميجيل ميورا عمله ثلاث قبعات كوبية كان مسرح اللامعقول فى طور نموه الأول، والذى وصل إلينا بعد ذلك بسنوات.

كل هذا العالم الجديد والقيمّ الذى رأيناه فى ثلاث قبعات كوبية سوف نراه معالجا بصورة جزئية من ميجيل ميورا فى أعماله اللاحقة، للدرجة التى يمكن أن نؤكد معها أن انتاجه الدرامى اللاحق - منذ لا غنى ولا فقير، ولكن على العكس من هذا **Nipobre ni rico, sino todo lo contrario** وحتى دوروثيا الجميلة **da bella Doro-tea** -[(٧)] سوف يكون بمثابة زيغ تدريجى ورفض لكل ما من شأنه بناء - اللغة والمدلول والموقف - العالم الدرامى لباكورة أعماله. بالطبع، فأنا لا أقصد بهذا أن تلك الروح الانفلاتية تجر معها فقدانا لقيمة الانتاج الدرامى لميورا، ولكنه يعنى الفصل بين قيم معينة، وهذه ليست مسرحية بقدر ماهى متعلقة بالدال والمدلول. على كل حال، بمقدورنا أن نرى فى الظاهرة التى ألمح إليها شيئا أشبه باستبدال وجهة النظر الأولى، التى تبناها الكاتب بين طيات ثلاث قبعات كوبية، بوجهة نظر أخرى - الذى يعد أساسا لأعماله الأخيرة - تتميز بنمط معين من الالتزام مع الجمهور الذى يصفق له ويجعله يكسب المال، الجمهور الذى يظل، مع هذا، باعتباره ممثلا لطبقة اجتماعية معينة، يشعر نحوه

بأنه عالم غريب عنه فى أيديولوجيته، ولكن دون أن يترك هذا التغريب وعدم التضامن أثرا تحديديا فى إبداعه الدرامى ولا أن يظهرا علانية على صفحات أعماله، الأمر الذى يؤدى بالواقع - الذى ظهر بصورة مكثفة فى ثلاث قبعات كوبية - إلى أن يصبح غير ذى أهمية. أو بمعنى آخر - كما جاء فى كلمات مونليون - : " بين مسرح ميورا والواقع فتحت حفرة لا يمكن اجتيازها إلا فى حالة استثنائية" (المسرح، تاوروس، صفحة٥٥). مع هذا، فلربما أن يكون من المناسب أن نذكر بهذه الكلمات الأخرى لتورينتى بايستير : «حين يقوم إنسان ما بكتابة ثلاث قبعات كوبية، ولا فقير ولا غنى، بل العكس من هذا، وقضية اغتيال امرأة، ولا يقر له الآخرون بعظمته ككاتب مسرحى وكوميدى، فمن حقه أن يطيح بكل شىء ثم يكرس حياته لبيع السيارات، لأنه قد أصبح يحظى بشهرة مؤكدة هذا بالإضافة إلى حيازته لاحترام الأجيال القادمة، وهو أقصى ما يمكن أن يتطلع إليه إنسان. هذا الكاتب، ميجيل ميورا، اعترته بعض الهزات والترددات، والدليل على ذلك كائن فى إحدى أعماله الكوميدية. إن طريقته فى بيع السيارات أصبحت تكمن فى تصالحه مع الجمهور، فى إعطائه حبة حلوة الطعم. تلك المعاملة النفعية أطلق عليها : قضية السيدة الجميلة : El caso de La muger estupenda...»[٨].

٢ - ثلاثة أعمال كتبت بالاشتراك مع آخرين :

يحيا المستحيل Viva Lo imposible ; بالاشتراك مع كالبو سوتيلو - مع الحرب الأهلية الاسبانية على الساحة يعنى، طبعا-، اللامرحلية فى الشكل الدرامى : فى اللغة وتكوين المواقف. معنى الحدث ، مدلول مضمونه يمكن أن تلخصه هذه العبارات الثلاث من العمل ذاته : «لتسقط القاعدة، والقياس، التوقع والاحتمال ; ليحيا المستحيل، والحلم، والوهم» و «عدم الوصول ليس خطيئة. أما عدم الاقلاع، فنعم»[٩]. الشخصيات، دون سابينو وابناه، إوسيبيو وباليرا ينطلقون من أجل أن يعيشوا تجربة الحرية ثم يفشلون متراصين من جديد بفعل عالم القواعد والتقاليد المرعية، على الرغم من أن دون سابيتو يتصنع، باللجوء إلى عالم الخيال، أنه يهرب إليه. ومع هذا، فلا يقدم لنا التعارض الصراعى لهذين العالمين، وإنما الذى يقدم لنا هو عبارة عن أسلوبين مختلفين، يتساويان فى عدم كفايتهما ومن أجل هذا فهما مزعزعان فى صلاحيتهما، لإبراز نفس ذلك العالم الوحيد. ليس الأمر أمر صراع. وإنما هو عدم اتفاق نسبى.

لا فقير ولا غنى وإنما على العكس تماما Nipobre ni rico sino todo lo contrario، بالاشتراك مع طونو Tono، تأتى لتعيد حبل الصلة شكليا بينها وبين قبعات العرس الثلاث Tres sombreros de copa"؛ ليسقط تداعى الأفكار المقدس...، تسقط الاختصاصات المحددة ... وليحيا إعلان المواهب الحقيقية إلى آخرين لا ننتمى إليهم فى الواقع... العلاقات غير المنتظرة بالمناظرة... توقف الوجهة أثناء سير العبارة... وأخيرا، الغموض، الذى، إذا ما كان بمقدور أحد أن يحررنا منه لماذا لا نجعل منه حليفا لنا...!» (جيريرو ثامورا، العمل المذكور، صفحة ١٧٦) – وفى بناء الحدث بواسطة مواقف خارجة على كل قاعدة وكل تقليد مسرحى.

أبيلاردو Abelardo، البطل، رجل ثرى، يقرر أن يدمر نفسه– وهنا يصبح الشئ الحاسم كامنا فى الوسائل الشكلية المستخدمة لتحقيق هذا الهدف: يقوم بشراء مخترعات أكل الدهر عليها وشرب أو مخترعات غير مفيدة بأسعار خيالية وأسطورية، يتعاقد مع بعض اللصوص حتى يفرغون البيت من محتوياته، اللعب مع البارونة حتى تقوم هى بعمل الحيل والخدع... الخ.– لكى يتزوج من مارجارتيا، المتواضعة الأسرة، التى ترفضه لكونه ثريا؛ وفى الحقيقة، يصل إلى الحالة المدمرة، ولكن بصورة كبيرة، حيث يتحول إلى شحاذ، وها هى مارجارتيا ترفضه مرة أخرى لكونه فقيرا مدقعا. وفى المقعد الذى يتقاسمه مع جوريباتو، المتشرد والفقير بسبب ميله إلى الحرية، تأتى البارونة مع صديقاتها ويعرضن عليه حفلة –فقيرة. يتحول أبيلاردو إلى رجل ثرى من جديد ويؤسس شركة جماعية بسيطة، حتى يصل فى النهاية لنفى ورفض كل شئ مجددا، ولكن هذا الرفض يأتى الآن بسبب ميله إلى الحرية والهروب من عالم الالتزامات، والأشياء المطروقة، والآراء المسبقه والتقاليد المرعية.

بدأ الكاتبان بتطوير أمر عاطفى مطروق فى صورة لامعقولة –الفارق الطبقى يعد عائقا لبلوغ الحب غايته ومنتهاه–، فيصبح هكذا فارغ المعنى، ويظهران فراغه هذا، بحيث يصل الأمر بهما فى النهاية إلى إظهار الفراغ نفسه الذى يعانى منه عالم يعتمد فى حياته على الأمور المطروقة. إن الفارق الطبقى لم يكن، بالطبع، أمرا مطروقا، ولكن المسرح قد جعله يقوم بهذا الدور، فتصبح القضية الواقعية أمرا محقرا. ميورا وطونو عملا على إظهار فراغ العبارة القائلة «كما لو». نعتقد، مع هذا، مع جيريرو ثامورا، «بأنه من وجه الافراط أن نحمّل هذا العمل معنى اجتماعيا مزعوما» (العمل المذكور، صفحة ١٧٥)،

على الرغم من أن هذا يمكن أن يكون على صلة بالحفل الفقير والمؤسسة الجمعية، باعتبار أن هاتين القصتين تعملان داخل الحدث بقيمة هجائية تستهدف مجتمعا معينا. ولكن فى هذا العمل يحمل الشكل الفكاهى حملا مغرضا يأتى فى صورة غنائية أكثر منها اجتماعية: الفقراء يظهرون كعلامات على العيش الحر، الاختيارى، الذى لايبالى بشئ.

أما فيما يتعلق بالعنوان– لافقير ولا غنى، وإنما على العكس تماما–، الذى يعد بمثابة مضمون العمل نفسه، فقد كتب مونليون شيئا يبدو لنا هاما:

> العنوان يأتى ليعرف بحالة من التعب ومفهوم معين لأيديولوجية معينة. إن تقسيم المجتمع إلى أثرياء وفقراء يأتى مفعما بتورط أصيل من عدة جوانب وبتشويه للعواطف والأحاسيس. إن لامعقولية عنوان الكوميديا يعد طريقة حاسمة للوقوف على هامش التفريعتين: الاقتصادية– السياسية والعاطفية. إنه الصيحة الأولى للأسى: فليس يقف إلى جوار هؤلاء أو أولئك، الأمر الذى تكرر مرارا فيما بعد من قبل الكتاب الاسبان الذين أرادوا أن يكونوا شرفاء مع أنفسهم، وفى نفس الوقت، يعمدون إلى كتابة تتسم بالهدوء لجمهور وبناءات هم أنفسهم لايؤمنون بها. إن الموقف ينطلق من مجهود يبذل من أجل الحصول على التهميش عبر نقد التزمت الذى يسم الاتجاهات المضادة.

ثم يضيف :

> ولكن، ماذا يقال عن هذا الذى لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، ولكن على العكس من كل ذلك داخل المجتمع وفى الوقت الذى كُتب فيه؟ كيف لانعترف بإنسانية، وإيجابية وعقلانية فكاهة متمردة على ضرورة أن يكون الفرد منحازا لجانب أو لآخر حتى يمكن، مباشرة، تصفية الفوارق رميا بالرصاص؟ (المسرح، ثاوروس، صفحة ٥٣–٥٤).

قضية اغتيال امرأة **El Caso de la miyer asesinadita** هى آخر أعمال ميجيل ميورا التى كتبها بالتعاون مع كتاب آخرين، فى هذه المرة مع ألبارو دى لا إجليسيا **Alvaro de Laiglesia**، الذى أخذ مكانه على رأس مجلة «لاكودورنيث»، التى باعها

ميجيل ميورا بعد مرور ثلاث سنوات على تأسيسها. عمل تم بناؤه بكل دقة وحساب، نموذج إتقان داخل الفن المسرحي، الذى يلعب فيه مؤلفاه[١٠] – بالمعنى الفرنسى للعبة الدرامية– الوجهين– السرى، اللاواقعى، الشعرى والآخر الواقعى، اليومى، .. الطبيعى» –لنفس الحدث: اغتيال البطلة. الاغتيال الذى يظهر، بفضل هذه اللعبة الدرامية المزدوجة، كأمر ضرورى لأجل أن يصبح القيمة الأساسية– الحب الانسانى الأصيل– أمرا محققا. القدر القديم يظهر على صفحات العمل باعتباره، فى الواقع، الطريق الوحيد صوب الحرية. وحتى يجعلا من حبهما الانسانى أمرا حقيقيا، فإن كلا من ميرثيديس ونورتون فى حاجة إلى معاونة القدر، الذى لم يعد مشئوما، ولكنه شريك فى ارتكاب الجريمة. أما القاتلان، على العكس، زوج ميرثيديس وسكرتيرته، راكيل، اللذان ارتكبا جريمة القتل حتى يخلو الجو لهما للزواج ، فنراهما فى تصوير هازل، ضحيتين حقيقيتين: بزواجهما، ليس أمامهما من خيار سوى تقاسم الضجر والملل. وما كان هباء أن يكتب مؤلفا العمل فى مقدمته، كإنذار رابع: «إن قضية اغتيال امرأة هى عبارة عن كوميديا صيغت بأسلوب ساخر ومرير، بحيث نلحظ فيها أن الفكاهة، واللامعقول والشعر هو فقط أمر كائن فى الملبس»[١١].

قبعات العرس الثلاث Tres sombreros de copa، كان الفشل من نصيب ديونيسيو وباولا بعد أن عاشا معا مغامرتهما العجيبة؛ فى لافقير ولاغنى، ولكن على العكس تماما Ni pobre ni rico, in todo lo contrario، نلحظ أن أبيلاردو يهجر مارجاريتا البارونة حتى يهرب مع جورج بياتو «ليعيش على شاطئ النهر، يصطاد السمك ويستمتع بالشمس»؛ فى قضية اغتيال امرأة El Caso de la mujer asesinadita، يهجر نورتون وميرثيديس معا العالم بطريقة أكثر راديكالية وتحديدية: توقفا عن الحياة. يرى مونليون Monleón، واضعا العمل ضمن سياق المسرح المعاصر، «بأن الاتجاهات المختلفة للمسرح المعاصر بأن الاتجاهات المختلفة للمسرح المعاصر – الذى كان بيرستلى Priestley حبره الحديث– قد وجدت فى قضية اغتيال امرأة انعكاسا مُسلّيا، ذكيا وغير منتظر على الاطلاق. فى عمل واحد –أضاف– قام كل من ميورا وألبارودى لا إجليسيا بتغطية– على الأقل فى جانب– سلسلة خلق وتدمير اتجاه ما. إن قضية اغتيال امرأة يعد واحدا من تلك الأعمال الذى يمثل عودة لمسرح لم يكن موجودا لدينا (المسرح، تاوروس، صفحة ٥٥). بالنسبة لجيريرو ثامورا، «فإن طابع... الفارْس قد وهب مؤهلاته للكوميديا باعتبارها الكوميدى، ولكن، داخل هذا الحقل، فإن قضية

اغتيال امرأة تبلغ حـــالة من التكافل بين الفكاهة والأسرار...» (العمـل المذكور، صفحة ١٧٧). بالنسبة لصموائيل وافصى Samuel Wofsy يعد هذا العمل، على العكس، «عملا تعبيريا، فارْسا ممتازا لم يكن... دون مستوى أفضل أعمال المسرح الأوروبى.

٣ – من «قضية السيدة الجميلة» إلى «دوروتيا الجميلة» :

فى قضية السيدة الجميلة El caso de la senora estupenda عادة ما رأى نقاد ميجيل ميورا قطيعة مع مسرحه السابق. بالنسبة لجيريرو ثامورا، فإن الامكانيات الجديدة للفارْس، المكتشفة والمطورّة فى الأعمال السابقة، تنفد فى قضية اغتيال امرأة. وفيما بعد، يرى جيريرو ثامورا، «حين أذعن ميورا لمناخ عدائى لجأ لكتابة مثل هذه الفكاهة الجديدة، وربما سقط عبر منحدر حنانه الشخصى تجاه الأشخاص والأشياء، فأوجد لنفسه مكانا راسخا فى الكوميديا، ..وهكذا تمكن من إنتاج سلسلة من الأعمال بدت فيها تلك المميزة له جاءت مشتقة فقط... مختلطة داخل مسيرة الأحداث الواقعية» (العمل المذكور، صفحة ١٧٧). بالنسبة لمونليون، فإن قضية السيدة الجميلة «هى عبارة عن نوع من الكوميديا الرفيعة الفكاهية». والخطأ الأساسى الذى ارتكبه المؤلف هو أنه قد عالج بطريقة محكمة دقيقة موقفا غير دقيق: «عبر الوضوح المعبر عنه للتناسق الذى يصل إلى حد الواقعية للأحداث التى هى غير معقولة فى ظاهرها، فما يتوصل إليه هو الافصاح عن الزيف الراديكالى للكوميديا» (المسرح، تاوروس، صفحة ٥٦). وتبعا لتورينتى بايستير، فإن ميورا قد حافظ على المظهر الذى أثار الجمهور وحذف المادة التى كان من شأنها أن تمجد أعماله الكوميدية. وبما أن الفكاهة التى يشتمل عليها هذا العمل الكوميدى لاتحتوى على شئ جديد، فالعمل يخلو من أى دفاع يذكر» (العمل المذكور، صفحة ٧١). بالنسبة لنا، قاصرين فكرنا على اللحظة التى كتب فيها العمل – فى أوج «الحرب الباردة» والمناخ الأوروبى العالمى التالى لها، الذى شهد حُمىً لعبة الجاسوسية – والجاسوسية المضادة –، فإن العمل يبدو لنا محاولة درامية قيمّة من أجل الخروج من أسوار الأساطير عبر الهذيان الخاص «لهذا العصاب الجمعى» ونرى فيه فكاهة ذكية ومرحبة تهدف إلى الاصلاح وتعبر عن الفظاظة المضحكة لذلك الموقف التاريخى. وتأتى اللغة إلى جانب الموقف ليكونا فى خدمة فاعلة لهذا القصد الذى يبدو لنا أساسا فى الفهم والتفسير الصحيح لهذا العمل.

بعمله الثلاثة فى ضوء خافت A media Luz los tres، الذى حقق نجاحا جماهيريا عريضا، استطاع ميجيل ميورا أن يقصر الغاية والدلالة المقصودة من وراء فكاهته على ظرف صغير- برجوازى إسبانى، وبدأ عملية استبدال الكوميديا بالسخرية والهجاء، العملية التى كانت، مع هذا، متقطعة وغير مستمرة. ألفريدو، دون خوان الصغير الذى يملك شقة صغيرة يعيش فيها أعزب ويملك بها كل المقومات التى تمكنه من القيام بمغامرات جمّة. ينتهى به المطاف إلى أن يصاب بالتهاب رئوى. ويتزوج من سيدة، طباخة ماهرة، تصل إلى قلبه عن طريق معدته كما كتب مونليون: «إن رؤية دون خوان يرتدى مريلة المطبخ يعد تمرينا أخلاقيا ممتازا» (المسرح، تاوروس، صفحة ٥٧).

أما بالنسبة لمجال اللغة المستخدمة فى الكوميديا فنجد الفكاهة تنجم حين تعطى ردود منطقية على أسئلة تصبح، لكونها مطروقة، فارغة المعنى. إنها الأسئلة المقدسة من قبل المجتمع الذى يستخدمها، عبر لغة فارغة قد تم الافصاح عنها. وسوف تكون هذه اللغة بالتحديد هى الشئ الذى يميز المسرح الكوميدى الحالى، منذ ميورا وطونو حتى ألونصو ميّان. فى هذا العمل نشهد ظهور نمط نسائى- العاهرة[١٣] التى تبدو فى أعماقها امرأة بمعنى الكلمة- والذى يكرره فيما بعد على صفحات أعمال أخرى لاحقة- مثل: المُسليّات Las entretenidas-، حتى يصل إلى تجسيد أكبر لهذا النمط فى عمله ماريبيل والعائلة الغريبة Maribel y la extrana familia. فى هذا العمل، نرى أن ماريبيل، البطلة، ينظر إليها بنظرة بريئة وفردوسية على الإطلاق، نظرة لاتحمل أى سوء من قبل السيدة باولا وأختها دونيا ماتيلدى، بإمكانها أن تصل إلى ذلك الذى منعتها النظرة الملوثة وغير البريئة من جانب المجتمع من الوصول إليه. النظرية التى يمكن أن تتبناها هذه الكوميدية هى: إننا نتاج ما صنعتْ أيديهم وحسب ما ينظرون إلينا (الرأى الآخر- المترجم). إن ما يقع فى دائرة الغواية ليس هو الفرد، وإنما هى النظرة، التى تحوى لزوجة وقدرة فاعلة يعكسان التقيح الداخلى لمجتمع يتخفى تحت المبادئ الطيبة والكلمات الحسنة. يكفى، تماما، أن ننظر من خارج إطارتلك النظرة الاجتماعية حتى يستعيد الواقع أصالته وكينونته. ويلجأ ميجيل ميورا أيضا إلى استخدام عناصر الكوميديا البوليسية والسرية فى بنية هذا العمل الدرامية، وذلك بداية من خاتمة الفصل الثانى، وهى العناصر التى استخدمها فى عمله: خوخ فى الشراب Melorotón en almibar، الذى خلق فيه شخصية مرحة ولذيذة بروح الأب براون- الراهبة صور ماريا-، وعمله المحكم البناء كارلوتا Carlota، «إنه عمل هام بين أكثر

أعماله توقعيّة وأكثر معالجة من الناحية النفسية» (جيريرو ثامورا، العمل المذكور، صفحة ١٧٧)، «كوميديا يمكن لها أن تدخل مجال المنافسة مع أفضل الأعمال البوليسية، وتملك، بالإضافة إلى هذا، أصالة أنها لاتخضع الشخصيات للدسيسة القائمة- في هذا الحال تصبح الدسيسة ممثلة في الجريمة-، وإنما يتم اكتشاف المجرم بواسطة الانتشار الذي تمارسه الشخصيات في إطار تحركاتها» (تورّينتي بايستير، المسرح، تاوروس، صفحة ٨٠). لقد ساهمت Carlota (كارلوتا) في وضع النوع البوليسي المسرحي على المسارح الإسبانية، النوع الذي تمتع بشهرة وذيوع كبيرين على مدى السنوات الأخيرة من فترة الستينيات. ومع هذا، يشتمل العمل على موضوع هام يعود للظهور مرة أخرى في أعمال ميجيل ميورا- في معجزة في بيت ال لوبيث Milagro en la casa de lós lopez، على سبيل المثال-، وكان له من التواجد الملحوظ في المشهد الأخير الذي أشرنا إليه آنفا من عمله: قضية اغتيال امرأة: إنه موضوع الملل. كارلوتا Carlota، حتى لايمل زوجها، تجعله يظن بها أنها امرأة تحترف أعمال الاغتيال ثم ينتهي الأمر بالزوج إلى اغتيالها هي.

أما قضية الرجل صاحب الملابس البنفسجية El caso del senor vestido de violeta -١٩٥٤- فقد كانت تمثل عودة، على الأقل من الناحية الشكلية، إلى عالم الفارْس. يلجأ ميورا إلى السخرية من البلاهة، من الإفراط في استخدام الملابس، من الغرور، فاختار نموذجا لهذا اسما مستعارا لأحد المثقفين، يعمل مصارعا للثيران، الذي يعبده السانجون والسانجات من علية المجتمع كما لو كان صنما. يستخدم ميورا الكاريكاتير، فيبرز طابعه الزائف والمفتعل، الذي يمكن أن يدل، ظاهريا، على «الثقافة الواسعة» وليس كذلك. إذا ما كان خلال الحدث يقوم بالسخرية من «الثقافة المستعارة» فإنه يلجأ في النهاية إلى السخرية مما يمكن أن نطلق عليه «مناوئ الثقافة» للغة أندلسية عامية وشعبية تقدم نفسها زاعمة الكرم والسهولة. بين هذين الطرفين. الزائفين بنسبة متساوية، يقترح كنموذج صحيح نموذج البساطة وعدم التكلف الخاصين بالدكتور ريموسكي Rimosky. والآن حسنا، فإن هذه النية الساخرة لاتظهر خالية من درجة معينة من الغموض، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى إعطاء الحق لمونليون حين كتب: «إن الأسوء، والأدهى في موضوع قضية السيد صاحب الملابس البنفسجية هو أن الكثيرين قد سمّوا تصويرا ما أسميه أنا كاريكاتيرا، ومبدأ عاما على ما أسمّيه أنا وأعتبره تشويها خاصًا» (المسرح، تاوروس، صفحة ٥٩).

ها نحن قد تركنا للمرحلة الأخيرة ثلاثة من الأعمال التى يبدو لنا أن فيها علاقة موضوعية وثيقة تجمع بينها وبين الأعمال الأولى، هذه العلاقة تبدو أكثر فى المضمون عنه فى الشكل. هذه الأعمال هى: قرار حاسم!، Sublime decision! ! معبودى خوان Miadorado Juan، ودوروثيا الجميلة La bella Dorotea. تأتى الأعمال الثلاثة فى صورة دفاع عن الحرية وهجوم على مجتمع صارم وعليل بواسطة نظامه القيمى الخاص، نظام مُقنن يتحول إلى نظام قياسى يعتمد فى أساسه على التمييز الطبقى. فى إقرار حاسم! التى تقع أحداثها فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر-١٨٩٥-، تحكى لنا قصة طرح لتحرير المرأة ضمن سياق من عمليات القمع الاجتماعى والنفسى. رغم أن العمل يعتبر هجاء ممتازا لتلك الطبقة المتوسطة - طبقة أريد ولا أستطيع، طبقة تكلف الحياء والحشمة- ولتلك البيروقراطية- بيروقراطية الموقوفين والعجزة والدناءة السياسية- التى سادت إسبانيا فى نهاية القرن، التى ظهرت على صفحات أعمال جالدوس Galdos وأرنيتشيس، فإننا لم نتوصل، مع هذا، لفهم حقيقة الأثر الذى من الممكن أن يكون قد تركه هذا العمل فى المجتمع الاسبانى لعام ١٩٥٥. هل ظهر هذا النقد الرجعى فى صورة النقد «السلبى» لما ظهر فى الواقع الاجتماعى كشئ «إيجابى»؟ أعترف بعجزى عن الإجابة.

بالنسبة لمعبودى خوان Mi adorado Juan فإنها دعوة للحياة الحرة، على هامش المجتمع المنظم، والفعّال، والمحكوم بقواعد معينة. لقد قرر خوان وأصدقاؤه الخروج من هذه الساحة الآلية والعيش حسب ما يحلو لهم. وبدون أية التزامات وأية اتفاقيات، ولكن -لابد أن نضيف أيضا- وبدون إثارة التساؤلات والنقد حول المجتمع الذى أعلنوا العيش على هامشه. إنهم ليسوا متمردين ولا ثوريين، ولكنهم أناس يفرون، يخرجون إلى «الجهة الخارجية»، ولكن ليس بالخروج البعيد أو إلى مكان غير المكان. إن ميلهم إلى الحرية يصبح حقيقة رويدا رويدا وبطريقة متواضعة: حصلوا على إجازات غير محددة بزمن. خوان، الطبيب، يتناسى كل ما يتعلق بهذا المجال، وبيدال، العالم المشهور، يتناسى العلم والشهرة. وعزيزتهم أو ميلهم أو حبهم للحرية تأخذ هيئة الكروم الوردى، مثالية على طريقة بورجر Burger -!البوهيمية المعبودة!، العيش كما يحلو لك- وذات اختيار غنائى. وفى نهاية العمل يصل الحلم إلى نهايته: خوان، المتزوج، لاسبيل أمامه إلا العودة للعمل من أجل أن يعول زوجته. وهكذا، فإن العمل لم يكن سوى دعوة للحلم. أيكفى هذا؟

أما بالنسبة لدوروتيا الجميلة La bella Dorotea فنراها أفضل ما أنتجه مؤخرا ميجيل ميورا. وما كفّ النقاد عن الإشارة إلى مدى ارتباط هذا العمل بعالم ميجيل ميورا الأعمق والأكثر راديكالية، عالم الفارْس. ويرى مونليون Monleón فى هذا العمل «إنه يمثل استعادة... فى شكل جديد لموضوعاته المفضلة (المسرح، تاوروس، صفحة ٦٥)، وتورينتى بايستير، فى نقد نشر فى «بريمير أكتو Primer Acto، كتب «... يأتى هذا العمل سائرا على الخط الطيب لثلاث قبعات كوبية، على الرغم، طبيعيا، من أن الوسائل الاجرائية المسرحية المستخدمة فى عام ١٩٦٣ ليست هى نفسها المستخدمة فى عام ١٩٣٦. لقد تغيرت كثيرا، وخاصة تلك العناصر التى تتعلق بالكوميديا اللفظية، الأكثر إمتاعا وإدراكا وتبعد بمسافة كبيرة عن السريالية. لقد تغير أيضا أسلوب استيعاب الشخصية، حيث بدأت الشخصيات المسرحية تقترب من إطار الشخصية المحددة أكثر منه إلى الإطار النمطى... كما يوجد تغيير كبير أيضا فى كوميديا الهجاء الاجتماعى، كوميديا الاحتجاج على الواقع الذى، رغم أن الكاتب يحدده بزمن رقصة البولكا البولندية، فما من أجل هذا لم يعد عصريا ونشيطا» (المسرح، تاوروس، صفحة ١٣٩). دوروتيا، البطلة هى - بأكثر المعانى جوهرية - بطلة الحرية، حميمة وفظة فى نفس الوقت، ويظهر تمردها على المجتمع المسكين، الطاغيًا فى أحكامه والقاسى فى أفعاله وأقواله فى شكل خارجى لنوع من التحدى الذى، على الرغم من ظاهره الصبيانى والمحدد- عدم نزع ثياب العُرس الذى ظلت تنتظر به من قبل العريس فى يوم الزفاف- فإنه يحمل قيمة التحدى الشعبى الأصيل، شهادة لرفضها للقيم القائمة. هذا الموقف التمردى من جانب دوروتيا يعد بالتأكيد موقفا بطوليا، يصل إلى أعلى درجاته عندما تصل إلى درجة الوعى «بأنه لم يعد صالحا لأى شئ» وحين تعرف بأن «الأعمال البطولية لايفهما أحد» (المسرح، تاوروس، الفصل الأول، المنظر الثانى، صفحة ٢٢٦). على الرغم من أنها أضحت تعلم بعدم جدوى ما تقوم به، إلا أنها تصرّ عليه -تقول- «حتى يكاد حاضرا أمامهم الظلم الذى ارتكبوه بانتقاداتهم وتعليقاتهم. وحتى يكون ذلك بمثابة الشبح لضميرهم» (المسرح، تاوروس، صفحة ٢٢٧). هناك شئ قد تغير، مع هذا، بصورة عميقة فى موقف الكاتب ميجيل ميورا منذ ثلاث قبعات كوبية والذى جعله يُحرّف نهاية الصراع. فى دوروتيا الجميلة La bella Dorotea يترك الفرصة سانحة للدخول فى المشهد الأخير لتلك الطيبة من قبل شخصيته والتى، رغم أنها أمر ضمنى أيضا ظهر فى ثلاث قبعات كوبية، إلا أنه لم يحرّف هناك طابع الإدانة للواقع،

مثلما يحدث فى دوروتيا الجميلة. إن ميورا لايصل الآن إلى تلك النهاية القاسية والتى لاترحم، ولكنها مفعمة بالشعر الدرامي لعام١٩٣٢. تنتهى دوروتيا الجميلة بنوع من الطعن أمام «العدل الشعرى» الذى ينقذ البطلة من الفشل. ولكن نجاتها تضفى على روحها من اللامعنى واللادلالة، بحيث قد انتهى إلى طريق الالتزام والتوصل إلى اتفاق بالنسبة لأمور كانت تبدو حتى الآن على النقيض: عدم الدخول فى معاهدات، ألا تكون أو تصنع ما يفعله الآخرون. فى هذه الشفقة التى يظهرها ميورا تجاه الشخصية يتدخل شئ دأب مسرحه على أن يُشرب به منذ قضية المرأة الجميلة El caso de la se-nora estupenda : حنان لا يأتى فى صورة خالصة دائما يغلف العاطفية.

وها هو ميجيل ميورا، أهم كتاب المسرح الكوميدى الاسبانى المعاصر، قد بدأ برفض الكوميديا الصارخة، العميقة، الضرورية التى تكوّن الطبقة الأكثر إصالة وقيمة فى فنه الدرامى، حتى يغطى فى كل مرة مجالا أكبر للقريحة والفكاهة الأكثر سهولة وأقل راديكالية، مصدر الغموض الذى يشكل النغمة الطبيعية للمسرح الإسبانى الحالى، الذى يحقق نجاحات داخل ساحات العرض. نأمل أن تحقق الأخلاقيات غير المزيفة وعلم تربية الواقع الانتصار فى النهاية على أخلاقيات النجاح وتربية الوعود والالتزامات.

٤ - أسماء أخرى :

إلى عالم هذا المسرح الذكى الذى ألمحت إليه لتوّى، والذى فيه من النادر الوصول إلى الدرجة الفنية العليا والانسانية للكوميديا، ينتمى الإنتاج الدرامى لطونو Tono (أنطونيو دى لارا)، وألبارو دى لا إجليسيا، وجزء من إنتاج أرمينيان، ويوبيسى، وباصو وألونصو ميّان. هذا المسرح يعد بمثابة الشكل الحالى للفرو أستراخان الجديد(١٤)، بفكاهة ربما تبدو أكثر فكرية من سابقتها. فى الغالب الأعم، تأتى الكوميديا تابعة للغة، المليئة بالتوريات، والمجاز، والأملوحة، والخلط بين الأشياء، قطيعة أولية مع الدلالات المنطقية، الخ. فى أغلب الأحيان نجد العمل مكونا بواسطة سلسلة لاتكاد تنفصم من النكات المتراصة عن طريق دسيسة غير معقولة فى قليل أو كثير، دون أن تعنى حالة اللامعقول هذه أو تصل إلى ما هو أبعد من الإضحاك.

وكما كتب جيريرو ثامورا: «على الرغم من أنها تحوى بعدا ما من العفوية والقطيعة لظرافة لاشك فيها، فإنها تتفادى دائما إمكانية وجود التغير والانتقال» (العمل المذكور، صفحة ١٧٨).

يعتبر طونو Tono الذى ألف، سواء بمفرده أو بالتعاون مع كتاب آخرين، ما يقرب من أربعين عملا، بلا شك أبرز الممثلين لمسرح «الظروف» هذا. والسعة المميزة الدائمة لمسرحه تكمن فيما يمكن أن نطلق عليه «الميل إلى اللانظام»- «أيروق لى اللانظام!- فكل الأشياء الجميلة فى هذه الحياة لم تكن منتظرة: الهواء، الضوء، المطر»، هكذا يأتى الكلام على لسان أحد شخصيات فرانشيسكا آليجرى وأولى Francisca Alegreyolé- والقطيعة المنهجية مع الإكليشيهات اللغوية والعبارات الجاهزة- «إن العبارات الجاهزة تثير حفيظتى. كلها زائفة...» تقول شخصية أخرى من شخصيات ! يالصعوبة الحياة! Qué bollo es! vivir! -. إنه لمن المؤسف أن هذين الأمرين قد عولجا على صفحات مسرح طونو Tono وتحولا إلى وسائل فنية آلية تفقد، من جرّاء التكرار، قوتها ومعناها الأول. وهنا، نرى أن «شعار المخالفة» الذى رفعه طونو قد بات يعانى شيئا ما يكاد يشبه عملية «الإحالة إلى قواعد نحوية»، والذى نجم عنه فقدان القيمة والأصالة.

الفصل السابع
Capítulo VII

شهادة والتزام :
بويرو باييخو وألفونصو صاصترى
Buero Vallejo y Alfonso Sastre

أولا – بويرو باييخو وشوق إلي الحقيقة :

الانسان حيوان يعيش بالأمل، وإذا
ما كتب بعض الأعمال التراجيدية
يشعل بها شدة أمله المغبون، فإنه
يخدم الأمل نفسه.

(بويرو باييخو، التراجيديا)[1].

١- قضايا أولية :

فى عام ١٩٤٩، بافتتاح بويرو باييخو لعمله حكاية سلم **Historia de una escalera** على مسرح الإسبانيول بمدريد، يبدأ ليس فقط الإنتاج الدرامى للكاتب، وإنما هى بداية للدراما الإسبانية، القائمة على أساس من الحاجة التى لايمكن تفاديها للالتزام مع الواقع الآنى، فى البحث المتحمس، ولكنه يبدو واضحا عن الواقع الحقيقى، قائمة أيضا على أساس من الرغبة فى إثارة وتحريك الضمير الإسبانى وعلى رفض الانفلات الشعرى الغنائى والهيبة الأيديولوجية على حد سواء. ولقد جلب بويرو باييخو، منذ عمله الأول هذا وحتى الأخير، إلى المسرح الاسبانى الجديد الذى يكتب داخل إسبانيا وإلى الكتاب الشبان الذين يمثلوه ضرورة أو واجب مقاضاة الواقع، واجب «فتح مشوار قضائى فى مواجهة قطاع كبير من وجودية بلدنا»[2]، مثل الأمر الإلزامى القاطع الذى

يفيد إجراء اختيار للضمير حتى تكون هناك قدرة على قول الحقيقة بكل جرأة. وهكذا، بدأ بويرو بابيخو، عملا بعد آخر، يبث فى شخصياته وأحداثه الدرامية- الخارجية أو الداخلية- التي يقومون بها أنفسهم كاملة، لا مجموعة من الأفكار أو الأحاسيس، ولا حتى نظرة متجانسة عن العالم والانسان، على الرغم من أن هذه النظرة تبدو فى أعماله تنبض بين جنباتها أكثر من التصريح بها علنا، وإنما مجموعة من التساؤلات الأساسية والرئيسة، التى يجب على المتفرج أن يجيب عليها، فيصبح بهذا مشاركا كشاهد وممثل صامت، ككوراس لاينطق، غائب عن خشبة المسرح، ولكنه يحضر العرض. إن بويرو بابيخو، من خلال ضميره العميق والمتألم والجليّ ككاتب مسرحي لزماننا، وساعتنا، من خلال وعيه الذى يكمن فى «الإيمان الذى يدعو للشك»[٣]، قد رفض بوعى أن يطرح إجابة منه، رغم أن الاجابة تأتى فى أقوال الشخصيات التى يبدعها، مفضلا أن يكون سلوكه مشابها لسلوك الكاتب التراجيدى، طبقا لتصريحاته هو: «إن الكاتب التراجيدى يطرح التساؤل المشوق، فى أعماله، على العالم ثم ينتظر، من أعماق قلبه، أن تكون الإجابة بنعم مضمخة بالأنوار»[٤]. فى هذا المسرح الاستفهامى الذى يكتبهٔ بويرو بابيخو نجد الوضع الإنسانى نفسه، الموضوع تحديدا فى مكان معاصر وتوقيت آني، والذى لايعتريه تجريد على الاطلاق، هو القضية التى يتم عرضها على خشبة المسرح والتى تضطر، فى شكل ما، إلى كشف الأوراق، مهما كلف الأمر، إذ أن الحقيقة وحدها هى المنقذ، والمضئ والفاتح لكل طريق. فى هذا الحب للحقيقة، الحقيقة الفردية والأخرى الجمعية، وليست حقيقة ما، حقيقة بالمعنى التجريدى، التى تُحيل مسرح بويرو بابيخو، لما فيه من غضاضة وغموض فى بعض الأحيان، إلى مسرح الخلاص، الخلاص الراديكالى للإنسان فوق كل تفاؤل وفوق كل تشاؤم، أمران لا علاقة لهما بمسرحه، كما يحدث فى كل فن درامى أصيل، كلاسيكى أم لا، قديم أم حديث، حيث إن التفاؤل والتشاؤم هما، فى علاقتهما بمسرحه ووضعه ككاتب درامى، أيا كانت القريحة التى يمتاز بها كإنسان-، كمّان متغايران،[٥].

وبتأسيس مسرحه على ضرورة الحقيقة، التى يتلازم معها الحرية والأمل مثلما ننتظر الثمر من شجرته الأم، فإن دراما بويرو بابيخو تذهب إلى عالم بعيد، فى حقل الدلالات، والتفاؤل والتشاؤم، حين تفهم هذه الأشياء باعتبارها تعريفات وتحديدات أوليّة أو سابقة، أو كمواقف أساسية. ولهذا، فأمام قضية التفاؤل والتشاؤم فى علاقتها النوعية بالتراجيديا، الجنس الأدبى الذى يفضله بويرو، فيجد الكاتب نفسه مضطرا لتحديد، بين أمور كثيره أخرى، هذا الأمر: «المجتمع والناس الذين يكونونه ينزعون إلى

الدفاع عن أنفسهم من كل قلق، ومشاكل أو تحولات– والتراجيديا تطرح هذا كله– ويعيبون على الأشخاص والأعمال التى تتجرأ على طرح مثل هذه القضايا بالتشاؤم والرغبة فى التدمير. إن مماهاة الرعب والأسى والألم التراجيدية مع التشاؤم يعد أمرا متعلقا بالأفراد والجماعات التى تهرب من مشاكلها أو يقررون رفض وجودها لعدم رغبة أو إرادة منهم فى تأكيدها، أمرا يتعلق بأفراد وجماعات متشائمة. من المهم توضيحه، لأن هذا الموقف يختبئ أحيانا فى نفس التأكيد الأكثر فخامة». وفى سطور لاحقه يضيف: «إن التفاؤل والتشاؤم كلمتان نواتا معنى صارم يمكن أن يكون أمر تطبيقه على الحال موضع شك»(٦). إن الفكرة الرئيسة فى فهم بويرو باييخو للتراجيديا يمكن أن تكون هذه: «إن الأثر الأخلاقى الأكبر والأخير للتراجيديا هو عملية إذعانية. تكمن فى حملنا على الاعتقاد بأن الكارثة أمر مبرر وذات معنى، رغم أنه ليس بمقدورنا أن نعلم تبريرها أو أن نفهم معناها. إن اللامعقول الظاهر فى العالم له علاقة ضحلة بعالم التراجيديا كنتيجة غائية يتم استنباطها، على الرغم من أن هذه العلاقة تكون قوية مع عالم التراجيديا باعتباره ظاهرة جديرة بالبحث»(٧). هذه الفكرة تجعلنا نفهم بالاضافة إلى ذلك التلميح الذى أسلفناه عن تفضيل بويرو باييخو للتراجيديا، الذى لم يأت عفويا أو طموحا، وإنما يقوم على أساس من فهم مهمته أو، على الأقل، من وظيفته ككاتب مسرحى. وقد كتب فى مناسبة أخرى: «هذا الايمان الأخير يخفق وراء الشكوك والفشل الذى يعرض على خشبة المسرح، هذا الأمل يحرك الأقلام التى تصف المواقف الأكثر يأسا. تكتب لأنها تُنْتَظر، رغم كل الشكوك. فأنا أومن وأنتظر آملا فى الإنسان، كما آمل وأومن بأشياء أخرى: بالحقيقة، بالجمال، بالاستقامة، بالحرية. ولهذا فأنا أكتب عن شئون الإنسان صغيرها وكبيرها؛ وأنا أيضا إنسان زمن مظلم، خضع لأخطر وفى نفس الوقت لأكثر الاستفسارات أملا»(٨).

منذ عام ١٩٤٩ وحتى ١٩٧٤ قام بويرو باييخو بافتتاح ثمانية عشر عملا دراميا: حكاية سُلَّمْ Historia de una escalera (١٩٤٩)، كلمات على الرمال، Las palabras en la arena (١٩٤٩)، فى الظلمة المتقدّة Eh la ardiente oscuridad (١٩٥٠)، غازلة الأحلام La tejedora de suenos (١٩٥٢). الفجر Madrugada (١٩٥٣)، إيرينى أو الكنز Irene O el tesoro (١٩٥٤)، اليوم عيد Hoy es fiesta (١٩٥٦)، الاشارة المنتظرة La senal que se espera (١٩٥٢)، أشبه بحكاية الجنّيات Casi un cuento de hadas (١٩٥٣)، الأوراق المقلوبة Las cartas boca abajo (١٩٥٧)، حالم من أجل الشعب

Un sonador para un pueblo (١٩٥٨) الخادمات الشريفات Las meninas (١٩٦٠)، حفلة أوبيديو الموسيقية El Concierto de san o vidio (١٩٦٢)، مغامرة فى الظلام Aventura en lo gris (١٩٦٣)[٩]. الكوّة El Tragaluz (١٩٦٧)، حلم العقل El Sueno de la razon (١٩٧٠)، وصول الآلهة Llegada de los dioses (١٩٧١)، المؤسسة la fundacion (١٩٧٤)[١٠].

٢ - ظهور كاتب مسرحى :

حين افتُتح عمله حكاية سلّم Historia de una escalera، حقق العمل، كما يُقال عادة، نجاحا كبيرا على المستويين الجماهيرى والنقدى. أما النقاد المسرحيون العاملون بالحقل الصحفى فقد أشاروا إلى ميلاد كاتب مسرحى جديد فى هذا العمل، «ميلاد مؤلف جديد بكل ما فى الكلمة من أصالة»[١١]. أما النقد الذى تناول أعماله فى فترة لاحقه، والذى كتب على عجل، توافق مع سابقه أيضا فى التأكيد على الأهمية التاريخية للعمل، وعلامة على وجود كاتب -أهمية ونوعية- أتى يُثْرِى حقل المسرح الإسبانى. ولقدكتب ماركييرى : «لقد أعلن نجاح حكاية سلم فى الأوساط المسرحية الاسبانية عن ميلاد كاتب ذهب كثيرا جدا أبعد من الأفق الفقير لسياج أماكن المسرح الذى أصبح بلا أهمية، وذلك لأنه بدى يتدخل ويهتم بمشاغل وهموم من نوع إنسانى واجتماعى وذات طموح رمزى...»[١٢]. فى سنوات متأخرة كتب اثنان من النقاد الأجانب وناقد إسبانى، من بين آخرين كثيرين: «إن مسرحية حكاية سلم (...) تضع بويرو باييخو فى مقدمة الحياة المسرحية الإسبانية. وتعد هذه المسرحية مشوقة للغاية باعتبارها النواة الأساسية التى ستقوم الأعمال اللاحقة على أساسها. وهذا يعنى أن المؤلف ينطلق من قضية معينة، إنها قضية إنسان اليوم الذى يعيش فى عالم اليوم، ولن يتوقف الكاتب عن تعميقها ومحاولة البحث عن حل لها، إذا لم يعد هناك وجود لمشاكل أخرى (جان بول بورى، ١٩٦٣ ....)[١٣] «إن الظهور المفاجئ لكاتب يملك قريحة لاجدال فيها فى بيئة انحط فيها النشاط المسرحى وطوال أزمة طويلة للمسرح الإسبانى لفترة ما بعد الحرب وجب أن يكون أمرا دراماتيكيا ومثيرا للشجن» (إيسابيل ما جانيا تشيبيّى، ١٩٦٧)[١٤]. «ظهر العمل فى مناخ هروبى، وكان جُل كتّابه يقومون بمعالجة أشكال درامية: كان حديثهم، فى الغالب، بلاهة حتى يصبح بوسعهم إسعاد الجمهور،

الذى عقب مأساة الحرب الأهلية بدى يجر منذ عشر سنوات أذيال جوع التقلب ؛ وفى قليل من الأحيان، استمروا على الشكل الفظ لقالب إسبانى فلكولورى أو هزلى» ويصل إلى القول فى سطور تالية: «إن بويرو، على العكس، لم يسلم نفسه للملاحة والظرف، وإنما إلى مأساة الشعب، وبأساليب وأدوات طبيعية- رسم دقيق لوسط يعيش فيه- جعلها تأخذ مكانة هامة، فى البداية باعتبارها شهادة لطبقة إسبانية معينة وفى وقت آخر، باعتبارها طريقا يتبعه كاتب يعبر عن آمال المجتمع» (جيريرو ثامورا، ١٩٦٧)(١٥).

إن الأهمية التاريخية لمسرح بويرو باييخو، بانطلاقه مع حكاية سلم Historia de una escalera، تكمن، تبعا للنقد، الذى قدمت منه بعضا قليلا، فى العودة المثالية -التاريخية والجمالية- إلى واقع إشكالى معين، أى، إلى واقعية موضوعية ذات إشارات نقدية، فى خطورة وعمق النزول إلى أرض صلبة راسخة هى أرض الواقع، فى العالمية، أبعد بكثير عن كل ما هو إقليمى موضوعى وأيديولوجى، عن الفكر الدرامى، فى التحول الاجتماعى والانسانى للصراع . وبالنسبة للتقنية واللغة، فى إلغاء كل ما هو بلاغى، وشكلى أو، كما كتب فى مقال هام مشترك إجناثيو سولابيبلا Ignacio Soldevila، فى «القناعة المطلقة»(١٦) هذه الثوابت شكلا وموضوعا للمسرح الذى كتبه بويرو باييخو، التى صيغت بنجاح كبير أو قليل منذ أول عمل وآخر عمل له المكان الذى لايمكن استبداله، والضرورى والتمثيلى الذى احتله بويرو باييخو فى المسرح الإسبانى المعاصر.

إن حكاية سلم... Historia ia de... وفى الظلمة المتقدة En la ardiente oscridad يمثلان أوراق الاعتماد الأولى، القاطعة، رغم أوليتها، بالنسبة لفن الكتابة المسرحية عند بويرو باييخو.

عن حكاية سلم يهمنا أن نقول، من الآن، أنها لا تحمل فى طياتها أى نوع من العلاقة الساينيت(المسرحيات الهزلية القصرية - المترجم)، تكهن تكررعلى لسان العديد من النقاد الإسبان، حيث إن التماهى فى الطبقة الاجتماعية بين أشخاص تلك وهذه لايعد أمرا كافيا لإقامة مثل هذه العلاقة. إن بويرو باييخو يطرح وصفا عدائيًا، مستهترا بعض الشئ، لوسط، لمناخ، لأنماط شخصية، أذ أن شخصياته على خلاف شخصيات الساينت، يعنون شيئا يغير العالم الذى يتحركون فيه، فى نفس الوقت

الذى يصبح فيه هذا العالم فى خدمة بعض الدلالات التى تذهب إلى أبعد مما يبدو فيه مظهرا محضا، بينما نجد أن الساينيت - ليس بصورة أسوأ، وإنما على مستوى مختلف تماما - يقتصر على مستوى المظاهر، على ما يوجد لدى الإنسان وعالمه من أمور طارئة - وأكرر أننى لا أعمد هنا إلى التقويم، وإنما إلى التمييز - لا من أمور أساسية وجوهرية. فى دراما بويرو - فى هذا العمل وفى غيره - لا نجد الشخصيات تظهر فى صورة أنماط جماعية ولا فردية قط، وإنما فى صورة إشارات درامية، الأمر الذى لا يحدث مطلقا فى الساينيت.

«حكاية سلم - يكتب إجناثيو سولدبيلا (المقال المذكور، صفحة ٢٨٠) - تطرح قضية المستحيل، بالنسة للطبقات البسيطة، فى تحقيق مثلهم العليا التى تتحدث عن تحسين أوضاعهم المادية، وذلك بسبب عدم الإدارة والظروف المحيطة بها». تتلخص الإشارة - سواء المسرحية أم الدرامية - الخاصة بهذه الظروف فى السلم التابع لمنزل أحد الجيران الذى تم استخدامه يوميا - وعلى مدى ثلاثين عامًا - للصعود والهبوط من قبل ثلاثة أجيال، دون أن يكون بمقدورهم الهرب منه فعليا. «إن سلم هذه الحكاية - كتب خوسيه سانشيث - هو بمثابة مركز العمل لأنه المكان الذى لايمكن الهروب منه والذى فيه عاجلا أم آجلا سوف يلتقى عليه مستأجرو المنزل.

إنه سلم لا مخرج، بلا ضوء ولا فتحة تذكر، وبدون أفق منظور، إنه سلم يحمل الأفراد إلى أسفل وليس إلى أعلى وعبر هذا السلم تهبط أيضا حيوات مستأجرى المنزل بصورة تدريجية كلما فقدوا رغبتهم فى الصراع، فى التغيير أو فى الحياة»[18]. وآخر شاهد:" يعد هذا السلم الذى يصعده ويهبط منه جيلان بنفس الروح»، المنخنقة، اليائسة من التقدم، صورة رمزية للحاجز الضخم الذى يقسم الأفراد إلى سلسلة من الأطوار الاقتصادية وفرص اجتماعية، دون أية تنازلات على مدى ثلاثين عاما»[19]. فى الظاهر، يبدو العالم الاجتماعى فى صورة القدر الذى لعب دوره فوق المخلوقات الدرامية المسلسلة فى إطار ظروف لا قدرة لهم على الخلاص منها، محتجزين داخل مكان لا يتغير فشلت فيه، وتفشل وسوف تصاب بالفشل أحلام وآمال الشخصيات والذى فيه تتحول حالة الضيق بالوقت الذى يمر ولايغير شيئا إلى التجربة الراديكالية لكل واحد منهم، ولكن هذا القضاء الذى يلعب دوره بقوة القدر فى هذا العمل الدرامى، ليس «أكثر من وجه للمشكلة الإنسانية التى يطرحها الكاتب. أما الوجه الآخر، الذى لا يقل أهمية عن الوجه الأول ويعد فى الواقع أمرا قاطعا، هو الحرية. إن كل واحد من الشخصيات

يطرح صورة لكيانه فى أحلامه وآماله، الأمر الذى يليه كشف لإراداته وتطلعاته الداخلية، ولكنه هو المسئول عن فشل هذه الأحلام وهذه التطلعات. إن كل واحد منهم يبدو لنا فى صورة المذنب لسوء اختياره، لاختياره الذى أتى ضد مصلحته، فخان ما أقدم عليه من عمل أحلامه، وآماله.لا وجود لأصل الفشل فى الحياة الدنيا فقط وإنما الفشل يرجع أيضا إلى الإنسان. وعمل طامح إلى الحرية فقط،قائم على حب اكتشاف الحقيقة، كان بإمكانه أن يحرر شخصيات هذا «السلم»، الذى يصعدون ويهبطون من خلاله لأنهم لم يقوموا بالعمل الوحيد القادر على إنقاذهم. والسلم بهذه الصورة لا يعد فقط رمزا للسكون الاجتماعى، وإنما رمزا للسكون الفردى. ماهو مطروح ومكتشف فى الدراما هو هذا الترابط الداخلى المتواصل والخفى بين العالم والشخص، بين التعريف الاجتماعى والتعريف الفردى«اليوم مثل ذاك الزمان - كتب بويرو مشيرا إلى التراجيديا - أمر مهلك، لكنه ليس تعسفيا حيث يدفع الأبناء ثمن أخطاء الآباء، أو أن يدفع «المقسطون بدل المخطئين» ؛ مثلما هو أيضا القيام بدفع الأخطاء الشخصية بطريقة أو بأخرى. عاجلا أم آجلاً. إنه لمن المهلك، كلية، أن يأتى خرق النظام الاخلاقى معه بالآلام، عند بداية كل سلسلة مأساوية من الكوارث، وضع الإغريق أمرا للحرية الإنسانية لا مرسوما قدريا»[٢٠]فيرناندو، الذى يحلم بالخروج من الوسط الذى يحتجزه، لا يعرف كيف يعيش بإيجابية وفاعلية أمله ثم يغلق الباب المفتوح صوب آفاق أفضل لأنه فى الوقت الحاسم للعمل بحق يخون نفسه ويخون أفضل ما لديه من قوة تحريرية- الحب- ويلجأ للتحالف مع السهل مع اللاأصالة. إن جذور فشله وتدميره توجد فى ممارسة الحرية الانسانية بصورة سلبية وليست فى مرسوم قدرى، الذى يظهر هنا فى صورة قدر الطبقة. أما بالنسبة لأوربانو Urbano، فقد حدد، منذ البداية، بصورة مزيفة عجزه أمام القضاء، سابقا، بغير حق، قوة قدر فرض عليه من الخارج، على ما لم يكن سوى اختيار داخلى معيب. كلاهما ساهما فى خلق هذا القدر. إن ما يعرضه بويرو باييخو -فى رأينا- هو هذه القدرة لدى الإنسان على خلق- بإيجابية أو سلبية- قدره الشخصى، مظهرا بهذا الارتباط الدياليكتيكى الداخلى بين الحرية والقدر. بالطبع- وهذا يكوّن جانبا آخر فى الدراما- فإن الاختيار الذى تم من قبل الأشخاص الأربعة الرئيسية، عكس الحقيقة، يحدد تباعا كل هذه السلسلة من الأحداث وأعمال الإهمال التى أتت تُسمِّم بصورة تدريجية علاقاتهم المتبادلة، القائمة، كما هو الوضع التى هى عليه، على الزيف والالتزام. إن عدم الصدق والحقيقة قد أدى بهم إلى التعاسة.

إن بداية الدائرة- التى أغلقت لتوها بالنسبة للآباء- تعود للظهور ثانية فى حياة الأبناء. فيرناندو، الابن، وكارمينا، البنت، يكرران الوضع الذى عاشه الآباء منذ سنوات سابقة، مع اختلاف واضح يكمن فى أنهما «مخلصان لحبهما، على الرغم من العراقيل الموجودة: يتحابان رغم الرفض لهذا الحب من قبل أبويهما»[٢١]. هل سيفشلان مثلما فشل والديهما، سائرين حتى النهاية فى نفس الدائرة أم، على العكس، سيتمكنان من كسرها فيتحرران بهذا من «السلّم»؟ هذا هو السؤال الأخير للدراما، الإستفهام الذى يتركه المؤلف، لا فى الهواء، وإنما يتركه قائما فى ذات ضمير المتفرج، الذى يشارك هكذا بفعالية، مرتبطا هكذا ضرورة بالمصير النهائى للشخصيات. إن الحدث المُسهِّل للتراجيديا يغير من سير الاتجاه، فهو لا يأتى من الدراما للمتفرج، وإنما من المتفرج للدراما. إن الإجابة على التساؤل المطروح من قبل بويرو يحوى ليس نهاية الدراما الممثلة، وإنما ميلاد دراما جديدة: دراما كل متفرج. لاننسى الكلمات التى ذكرناها آنفا لبويرو: «إن الأثر الأكبر والأخير لأى عمل تراجيدى هو تركيز الاحساس الدينى». ذلك التركيز، غير قابل للتحويل، ليس من قبل الكاتب فقط، ولكن من قبل كل متفرج، والذى قد طرح عليه الكاتب شيئا فى عمله الدرامى: الحاجة إلى الحقيقة.

إن الأصالة الكبرى لبويرو باييخو لاتكمن لا فى الأسلوب ولا فى الموضوعات، وإنما، براديكالية كبيرة، فى خلق علاقة إيجابية جديدة بين الدراما والمتفرج، الذى، رضى أم أبى، يخرج من المسرح، وليس من الدراما، بالتزام جديد مع نفسه.

ومرة أخرى، يؤكد المؤلف الذى نال التقدير والإعجاب بما أخرجه من حكاية سلم، على تواجده الجماهيرى[٢٢] بعمله فى الظلمة المتقدة **En la ardiénte oscurídad**، الذى تجرى أحداثه فى مؤسسة حديثة للمكفوفين، الذين يعيشون فى حالة من التفاؤل. تشهد بداية الحدث تكرارا لضحكات ونكات الطلاب المكفوفين الشبان الذين استبدلوا لفظة «أعمى»، بكل ما تحمله هذه من دلالات سلبية، بلفظة «غير مبصر»، إحلال لغوى يظهر نيته فى طبيعية الأمور: العيش مثل أى أناس طبيعين دون أن يتحملوا تحديداتهم كطبيعيين. إلى هذا العالم المتفائل، عالم نسيان الواقع الراديكالى للعمى، يصل إجناثيو، الذى يقوم تواجده على أساس من الوعى المؤلم بوصفه كأعمى، الوضع الذى يترك من أجله كل تخف أو تقليد اجتماعى. إن يأسه الواضح، وحاجته لإعلاء صوته بالحقيقة دون أى تخفيف، يبدأ فى نسف النفسية المتفائلة لزملائه، رويدا رويدا، فيدخل

فى نفوسهم من جديد عدم الأمان والألم والضيق لوضعهم الحقيقى، الوضع الذى لابد لهم من تحمله كاملا، ولكن دون الرضى به، ودون إخفاء للمعاناة. هذا التمرد من قبل إجناثيو يحمله إلى المواجهة مع كارلوس، الذى تتركه خطيبته من أجل إجناثيو. كارلوس يدافع عن مبادئ المؤسسة وما فيها من علوم تربية للسعادة. وقد أسفرت المواجهة بين الاثنين عن اغتيال إجناثيو على يد كارلوس، الاغتيال الذى يعد، ظاهريا، حادثا مؤسفا، وبعد غياب إجناثيو يبدو كل شئ وقد عاد إلى نظامه الأول ويمكن أن يعود التفاؤل وعدم الوعى بالوضع الشخصى، إلا بالنسبة لكارلوس الذى لم يتناس الحقيقة: وضعه كأعمى.

ترجم النقاد، بالطبع، العمى على أنه رمز للظلمة، للحيرة ولحالة الحصار التى تلازم الإنسان، والعمل على أنه، فى معناه، يعد دعوة لتحمل الوضع التراجيدى للإنسان وواقعه الحق، دون محاولة إخفائه، أو مداراته أو جعله تقليدا، إذ فقط فى الحقيقة وبالحقيقة يمكن أن يجتاز الفرد الحدود المقيدة له ويصبح حرا، رغم أن حرية الفرد تحمل فى طياتها، كما يحمل اللباب العظم، الألم. وفى مواجهة التربية من أجل السعادة تقف مهما كلف الأمر التربية من أجل الحقيقة.

جان بول بورى فى تفسيره الأقل ميتافيزيقية والأكثر اجتماعية للعمل، كتب يقول: «إن المعنى الأولى للمسرحية فى غاية الوضوح: فهناك بعض القوى التى تستفيد من كون الإنسان سعيدا (...) وعلينا أن ننشر أسطورة السعادة وما لحضارتنا من أفضلية، وأن نضاعف الإحصائيات حول تحسين مستوى الحياة (...) والمثال الذى نراه فى الظلمة المتقدة يجعلنا ندرك أن المستفيدين من الوضع الراهن قادرون على أن يذهبوا فى طريقهم حتى قتل المدافعين عن الحقيقة»... نفس الناقد، بعد أن يقيم العلاقة بين تجربة العُمْى وتجربة المشاهد، كتب يقول: «وفى نفس الوقت، تعتبر التجربة التى يقوم بها كل شخص، فى الحقيقة، مع الأكفاء دليلا شخصيا بحتا، وبإمكانه أن يعطى دلالات متنوعة، إلا أن كل شئ يعود إلى تأكيد أنه من المستحيل أن نعيش كما كنا نفعل حتى الوقت الراهن. وأن موت إجناثيو لن يؤدى إلاّ إلى تأكيد هذه الاستحالة، رغم عودة التفاؤل إلى رفقائه القدامى (...) وترك القلق الذى عاش على مدى ثلاثة فصول أثرا فى أعماق كل واحد، وأن أمان العالم قد فشل بالفعل. ويعتبر الطريق مفتوحا لكل محاولات التحسين، رغم أن مثل هذه المشكلة لا تأتى واضحة إلا فى المسرحية»[٢٤].

جيريرو ثامورا يتبنى، على العكس، فى مواجهة العمل موقفا يتسم باللوم. يؤكد، فى هذا العمل، والأعمال الأخرى لبويرو باييخو، على أن «الطرح الميتافيزيقى» الذى نراه فى العمل « يأتى دائما عفويا، وغير محدد، معلنا ولكنه قط ما كان مشارا إليه» تبعا لما يذكره، فإن «إجناثيو يبدو فى تحركه مدفوعا بمنافسات كدرة، الحقد على السلام بالنسبة لآخر. والوحدات التنسيقية التى توجد على هامشه، أحقاد موجهة صوب كل استقرار وفى النهاية، هجران عميق». وحين أصبح إجناثيو خاليا من «النور الداخلى» ومن «السلام الخفى»، فكل أسبابه التى يشهرها تبدو احتيالا أو غموضا، دون أن يكون هناك أدنى شك فى هذا من جانبه أو من جانب المؤلف» ثم ينهى كلامه: «إن التعبير الخلاّق، بالتالى، يفشل ساقطا فى أخطاء تافهة من التدرج – حين مات إجناثيو، كل اللاتى أسُرْنَ بطلاقة لسانه وتركن من أغرمن بهم [فقط واحدة هى التى فعلته، خوانا، حيث إن مانولين، الذى ترك محبوبته، كان آخر، لا أخرى]، عدْن على عجل إليهم ويتم إعادة كل شئ إلى نظامه الأول عبر رغبة تحكمية من جانب المؤلف– وأخيرا، فى خلط بين صفات المستوى الحرفى للمضمون– العمى الطبيعى– وصفات العرض الرمزى– العمى الروحى»(٢٥).

نعترف بأننا لانفهم سبب يُحوِّل نقص «النور الداخلى» و«السلام الخفى» دوافع إجناثيو إلى «احتيال وغموض». بالضبط لأنه لايحوز مثل هذه الأمور فليس مُخلّصا وليس عمله مما يوصف بالخلاص والإنقاذ، كما أكد قبل قليل جيرّيرو ثامورا متناقضا فيما ذكر. إن إجناثيو لايتطلع إلى امتلاك أية حقيقة؛ وببساطة فإنه يرفض قبول حل عن طريق الهرب – وليس عن طريق المواجهة–. وفيما يتعلق بكون الدوافع التى ساقت سلوكه دوافع تشبه المنافسات الكدرة، نظرة حاسدة صوب السلام عند الآخر أو الحقد على كل أمر مستقر، فلا نجدها أيضا كعوامل تحديدية رئيسة لما يقوم به من عمل، وخاصة إذا ما علمنا مغزى ذلك السلام والاستقرار بالنسبة لإجناثيو. على مدى العمل، منذ البداية، وقبل أية إمكانية لمنافسة غرامية، يعلن إدانته لكل ما تشتمل عليه من كذب وخداع، ووهم.

ومع ذلك، فيبدو لنا أنه، فى الغالب الأعم، كان هناك اتجاه إلى تفسير أحادى الجانب لعمل بويرو باييخو، حين تم إسناد القيم الإيجابية لإجناثيو ولمهمته «كملاك الشقاق»(٢٦) والقيم السلبية إلى كارلوس وبقية المكفوفين، الذين يتجسد فيهم خوف

المواجهة مع الحقيقة. وضمن عالم الأخلاقيات المأساوية نجد أن خطأ وذنب كارلوس يكمنان فى عدم الرغبة فى المعاناة، كما يعلن ذلك بنفسه صائحا، لامتكلما، مرتين: «أرفض المعاناة» (بداية الفصل الثالث)، ولكن إلى جانب ذلك يوجد فى شخصه شيئا إيجابيا، أيضا من خلال وجهة النظر الأخلاقية المأساوية، إرادة الكفاح عنده. فى نفس الفصل الثالث يؤكد: «أنا أدافع عن الحياة! حياتنا جميعا، التى تهددها أنت! لأننى أرغب فى أن أحياها بكل ما فيها من معنى، أن أحياها: على الرغم من أنها ليست حياة سلمية أو سعيدة. رغم قسوتها ومرارتها. لكن للحياة طعما ما، تدعونا!». أما إجناثيو فقد رضى بالمعاناة، وكذلك، حسب ما يؤكد، فقد تحمل معاناة الآخرين، ولكن فى شخصية نرى أمرا سلبيا ومدمرا: «إن بك غريزة الموت»، يقول له كارلوس. ها هى المشكلة الخطيرة: على المرء أن يواجه الحقيقة، رغم أن الحقيقة تدمر سعادته المأمولة، المزيفة لأنها قائمة على الخداع ولكن المرء لابد له من أن يدافع أيضا عن الحياة، حياته وحياة الآخرين، منتصرا على غواية الإلقاء بنفسه إلى التهلكة وغواية الآخرين. فلا كارلوس بمفرده ولا إجناثيو وحده يشكلان على انفراد حل الصراع الدرامى، ومن هنا يأتى المعنى الغائى للعمل: يقوم كارلوس باغتيال إجناثيو لكى يتحمله تباعا، لا ليرفضه. إن ما يطرحه الكاتب فى هذه المرة هو، فيما نرى، الجوهر والأساس، لا الاستثناء. إنه لمن الضرورى، باعتباره شرطا لامفر منه لوجود أصيل، حركة الضمير الذى لايمكن خداعه ويتحمل الحقيقة (إجناثيو)، ولكن أيضا هناك ضرورة للدفاع عن الحياة الخلاقة التى تولى وجهها صوب المستقبل. الحقيقة يجب أن تكون حصن حياة، لا جبًا تركد فيه الحياة وتفنى نفسها. مثلما يحدث فى حفل سان أوبيديو الموسيقية El Conciérto de san ovidio، تبعا لما سنراه لاحقا، فإن المتفرج أيضا لابد له من أن يشارك فى تحمل موت إجناثيو، ولكن، بالاضافة إلى هذا، الدفاع عن الحياة التى يوجد فيها كارلوس، بعد أن تحوّل إلى إجناثيو، متورطا. لا علينا أن ننسى أن الكلمات الأخيرة لكارلوس هى بمثابة شهادة على هذا التحول: على عدم الرضى، على الحيرة والميل نحو التغيير. وبهذا فإن موت إجناثيو يصبح ذا معنى مزدوجا دياليكتكيا فى غاية الوضوح: الانسان يدافع عن سعادته ضد حقيقة يضيعها هو موضع التساؤل حين يكشف عدم كفاية أساسها وزيف مضامينها، ولكن المرء ليس بمقدوره أن يكون سعيدا دون الحقيقة التى تعمل على تصديق هذه السعادة، تصديق يبلغ فقط من خلال المعاناة والسخط الكمال الإنسانى.

٣ – الأسطورة والخرافة والأكذوبة Mito, leyenda y fábula :

عقب عمله فى الظلمة المتقدة En la ardiente oscuridad وقبل اليوم عيد Hoy es fiesta كتب بويرو باييخو سلسلة من الأعمال الدرامية (غازلة الأحلام La tejedora de suenos، الإشارة المنتظرة la senal que se espera، أشبه بحكاية الجنيات Casi un cuento de hadas، إيرينى أو الكنز Irene o el tesoro) التى تجمع بينها علاقة التماهى أو، على الأقل، التشابه فى المعنى والشكل الذى يظهر فيه الصراع. يؤكد فى هذه الأعمال، أو، بالأحرى، يُقترح فيها بغموض يقل أو يكثر وجود السرّ كبعد للوجود الانسانى والحاجة إلى الايمان، الأمل والحب – أمور ثلاثة تخلو من معنى لاهوتَى محدد– لأجل تحويل العالم وتحقيق الصفة الإنسانية فى الإنسان.

فى غازلة الأحلام La tejedora de Suenos يعمل بويرو باييخو على معالجة مزدوجة ومتوافقة زمنيا لأسطورة أوليسيس وبينيلوبى Ulises y Penélope: يدمر المعنى التقليدى للأسطورة ليقدم لها معنى آخر، فى نفس الوقت الذى يثير فيه التساؤل حول العلاقة العضوية بين الحقيقة التاريخية ومعالجتها الأسطورية. يلجأ بويرو، بعد قلب معنى الأسطورة، إلى استخدام العناصر التى يعرفها الجميع: بينيلوبى Penélope، منزوية فى حجرتها الصغيرة الغامضة، تغزل قماشها، مرجئة اختيار أحد المتقدمين لطلب يدها، بينما تنتظر عودة أوليسيس Ulises من حرب طروادة. ولكن بنيلوبى هذه الجديدة لاتغزل بالنهار حتى تنقض غزلها بالليل، ولكنها ترسم شكلا على القماش لأحلامها الأكثر سريّة، التى لابد لها أن تظل سريّة على الدوام لكى لايدمرها أحد. بالنسبة لبينلوبى هذه تعد الحرب التى يُصرّ عليها الرجال، الحرب التى يولد منها ويموت فيها الأبطال، الحرب التى تدوم فى جو غنائى هى، فى الحقيقة، واقع قذر لامعقول، هى ثمرة بلاهة وتفاهة الرجال. بالنسبة لبنيلوبى، فإنها ترى أن أوليسيس، حين رحل إلى الحرب، قد تركها من أجل الذهاب للكفاح فى سبيل امرأة أخرى، إيلينا Helena، دون دافع آخر سوى العظمة والأنانية. وعلى مدى العشرين عاما التى دامت الحرب خلالها. حرب طروادة، أصبحت بينلوبى تعيش فى قصرها ردًا لحرب طروادة، مانحة نفسها دور إيلينا. وهنا يأتى طلاّب يدها للتنافس عليها، لا لشئ آخر سوى الوصول إلى السلطة. والملكة فى هذه الأثناء تأخذ طريقها صوب الفقر. يقرر خمسة وعشرون ترك حلبة الصراع، إنهم الذين أتوا فقط بحثا عن الغنيمة. لم يبق فى الساحة

سوى خمسة فقط، أربعة منهم، تحولوا إلى بهيميين، ومنحطين. واحد فقط من بين أولئك الذين أتوا يطلبون يد بينلوبى، أنفينو Anfino، يظل طاهرا . وكان لابد أن يموت. هذه الحرب الطروادية التى نُقل خيالها إلى قصر بنيلوبى، تتلقى هذه الاجابة التالية: غايتها الغنيمة، ونتيجتها إذلال الإنسان وإفقار وإشاعة جو من البؤس على الملكة والاستثناء من هذه الحرب، أنفينو Anfino، الرجل الطاهر والمثالى، الذى أصبح مصيره يكمن فى الموت، لا فى الانتصار. إن من ينتصر هو أوليسيس، الذى يعمد الكاتب إلى كشف النقاب، فى شخصه، بإبرازه حقيقة الواقعة بوضوح تام، عن البطل العسكرى. إن أوليسيس ليس هو الرجل الذى حاز النبل عن طريق الحرب وإنما، بالضبط، هو الرجل الذى دمرته الحرب وأفرغته الحرب من إنسانيته، دون ما حب ونبل، الذى يعرف فقط، من خلال عدم الثقة، مواصلة التدمير وكعزاء تافه، الحفاظ على المظاهر، الحفاظ على مكانته مخترعا كذبة، خرافة زائفة لكى يضرب بذلك المثل للأجيال القادمة.

إلى جانب هذا المدلول الأولى توجد مدلولات أخرى، أبرزها النقاد، بالنسبة لمارتا هالسى Marta T. Halsey فإن نواة التراجيديا تكمن فى الحب المثالى لأنفينو وبينلوبى، الذى تدافع عنه هذه المحبوبة فى حجرتها المنعزلة، رمز روحها. وأحلام بنيلوبى التى عبرت عنها فى الأشكال المرسومة على قماشتها، التى تم تدميرها ظاهريا على يد أوليسيس، ستنتصر، مع هذا، باعتبارها واقعا روحيا[٢٧]. بالنسبة لجيريرو ثامورا، فإن بويرو باييخو قد أقام فى هذا العمل «أسطورة أخرى من أساطير النقاء الذى ينقذه الموت فقط من تحقيره المحتوم»[٢٨]. أحد التفسيرات الأكثر حدة هو، بلا شك، ما جاء على لسان جان بول بورى Jean-Poul Borel. بالنسبة للناقد السويسرى يوجد فى العمل علاقة إنسانية أساسية: «ليس بمقدورنا أن نصبح شيئا إلا عن طريق ومن أجل الآخرين. وبينلوبى لن تصبح -بدون المدّعين- إلا امرأة هجرها زوجها. وبفضلهم، تصبح من جديد ملكة، وامرأة مرغوبة، وشابة وجميلة.» إن الطالبين ليدها يمثلون بالنسبة لها -تبعا لما ذكره بوريل- الشهود، والبراهين على واقعها، ولأهميتها الإنسانية والأنثوية. يعمل حب أفينو على إنقاذها -حين نراها جميلة وشابة، رغم مرور الزمن- من اللاشئ. إن خبرتنا كمشاهدين سوف تكون كامنة فى تثبتنا من استحالة الحياة؛ من جانب بسبب تبعيتنا لآخر: فنحن فى حاجة للآخرين حتى نكون شيئا، حتى نحيا، ولكن الآخرين لايشغلون أنفسهم لا بنا ولا بواقع ذاتنا. فلا الذين أتوا يطلبون يد بينلوبى يغازلونها لذاتها هى، ولايقدم أوليسيس على مساندتها والدفاع عنها؛ لا أحد

يهتم بخلق الجو الملائم لها كى تحيا. وحتى إذا ما قبلنا- ما زلت أذكر الشاهد المشار إليه- أن حب أنفينو هو حب حقيقى ويمثل بالنسبة للملكة إمكانية الوجود الحق والمحدد، فما زالت الأمور على مأساويتها، إذ- سبب آخر لاستحالة الحياة- «أن العالم ينتمى إلى جماعة أوليسيس، إلى أصحاب النفوذ، إلى الذين يعتمدون العنف، وليس إلى جماعة أنفينو».

إن المواجهة الأخيرة بين الزوجين تتركهما متجاوزين ووحيدين، قد بلغ كل منهما من الكبر عتيا فى نظر الآخر، دون وجود لشئ واقعى يوحد بينهما، وقد أسلما نفسيهما، أوليسيس إلى مهمة اختراع أسطورة الزوجة المخلصة والمغرمة أمام الأجيال القادمة، وبنيلوبى إلى انتظار، معتمدة على أحلامها وخبرتها مع الحب العفيف لأنفينو، أن يصبح لدى الرجال قلبا حنونا تجاه النساء وخيرا للناس جميعا؛ ألا يدخلوا حربا وألا يهجروننا. حقا؛ سيصل اليوم الذى يصبح فيه هذا الأمر حقيقة. (...) عندما لايوجد فى العالم من تدعى إيلينا بعد... ولا أوليسيس! ولكن حتى يتحقق هذا نحن فى حاجة إلى كلمة حب عالمية نحلم بها نحن فقط معشر النساء... أحيانا»

إلى المتفرج يُعْهد، مثلما يحدث فى كل خواتيم الأعمال الدرامية لبويرو باييخو، الاختيار بين العالم الخرب لأوليسيس، حيث لا وجود فيه لدلائل على وجود حلم بينيلوبى، أو إيمان وأمل بنيلوبى.

إنه الإيمان والأمل اللذان يحققان النصر فى الإشارة المنتظرة: La senal que se espera. بالنسبة لتورينتى بايستير يعد العمل بمثابة «السلطان الخلاق للإيمان»(٢١). فكل واحد من شخصيات الدراما، التى يجرى حدثها فى مكان «ساحر» -جيليقية بايى- إنكلان وكاسونا، ولكنها تحوز عند بويرو اصطلاحية أكبر-، ينتظر شيئا ذا أهمية راديكالية فى حياته، تلك الحيوات التى تتركز فى انتظارها لهذا الشئ الرمزى فى معزف لابد له من أن يصدر صوتا خفيا وسريًا. إن هذا اللحن الصادر عن المعزف هو بمثابة الإشارة التى ينتظرها الجميع. يصدر المعزف، أخيرا، صوته بضغطة من يد سوسانا، والذى ينجم عنه حدث، إذا ما كان يعد من جانب كموضوعية للسلطة الخلاقة للإيمان والأمل فى حياةكل شخص، فإنه يعد أيضا تعبيراً عن سلطان هام كانت سوسانا أداة له. بالإشارة الصادرة تصل الحرية والسلام، الوعى المسبق بالأخطاء الشخصية. ومرارا، تؤكد الشخصيات على وجود السر الذى يحيط بنا والمعجزة التى

هى الوجود. من أجل أن يتم الكشف عن أحدهما بعد الآخر حتى يمكن للإنسان أن يحيا بفاعلية، وبصفة خلاقة لإيمانه وآماله.

نعتقد مع تورينتي بايستير بأن بويرو باييخو فى هذا العمل لم يتمكن من صهر العنصرين الدراميين اللذين يبرزانه: «نظام الأساطير، التى تبدو فى صورة فلكلورية فى قليل أو كثير، والتى تؤدى مهمة الخلفية التى يقوم عليها» و«الموقف الإنسانى» الذى يعيشه كل واحد من الشخصيات.

أما بالنسبة لموضوع عمله أشبه بحكاية الجنيات Casi un Cuento de hadas هو بمثابة السلطان الخلاق للحب. يلجأ بويرو لاختيار أسطورة شارلز بيّراولت (إنريكيتى أبو شوشة Enriquete el del copete)، بعد أن يخضع الموضوع لأغراضه هو. يبدو الأمير ريكيتى والأميرة ليتثيا وقد امتلكا -دون جناية تذكر- تحديدا وصفيا: جسمانيا بالنسبة للأمير -متجه-، وروحانيا بالنسبة لها- عدم تمتعها بالذكاء-. «تروى المسرحية- كتب بوريل- كفاح ريكيت من أجل أن يصبح جميلا، وأن هذا لن يكون فى عيون ليتيثيا، ومن أجل أن تصبح هذه الأخيرة ذكية، وحتى يجعل من نفسه محبوبها مثلما يحبها هو أيضا. وليس الحب هو الغرض المنشود ولكنه الهدف المستخدم؛ فالحب يولد تلقائيًا عند ريكيت وشيئا فشيئا عند ليتيثيا، بشرط أن تشعر بأنها محبوبة فى النهاية ويحل تقدير من شخص ما.»(٣٢).

يعمل الحب، فى نفس الوقت الذى يصبح فيه عملا إيمانيا فى القيمة الجوهرية «للآخر» وأمل فى قدرة الفرد لكى يغير من الحدود المحيطة به، يحول ليتيثيا إلى امرأة ذكية حين يكشف عن حقيقتها كامرأة وليس كما يراها الآخرون. الحب ليس بمقدوره أن يجعل القبح الجسمانى الذى يتصف به ريكيت إلى جمال، ولكنه بإمكانه أن يكشف عن الجمال الروحى الحقيقى الذى يظهر كما لو كان جمالا حقيقيا مطلقا. بهذا يصبح الحب شرطا لاغنى عنه من أجل اكتشاف الحقيقة. ريكيت Riquet، ريكيت الحقيقى والأصلى، الحقيقى الوحيد، هو «الأمير الجميل» الذى تحت المظاهر- «الأمير القبيح»- يكتشف حب ليتيثيا. الحب هو الذى يكشف عن كيان الفرد، عن حقيقة الفرد، إنه الأداة الوحيدة التى يتسلح بها الانسان لكى يحوّل، بالمرة، العالم والنظرة إلى العالم. الآن حسنا، ظاهر وواقع يتعايشان دائما، ولايكفى أن نكتشف الحقيقة حتى يختفى الظاهر. تهم ليتيثيا بعمل تكامل فى وحدة عالية للواقع الداخلى والمظهر الخارجى للأمير ريكيت،

بعد أن كانا منقسمين من قبل ويعمل على تمثيلهما شخصان. وكما علّق بوريل فى ذكاء كبير، فإن الجمهور لايقدر على أن يتماهى مع ريكييت الجميل والقبيح ولا حتى مع ريكيت الجميل والذكى الذى تخلى عن قبحه.

إذا ما كان بويرو باييخو، من أجل أن يبرهن على القدرة الخلاقة للإيمان والأمل والحب، قد لجأ إلى استخدام الأسطورة والخرافة والأكاذيب، ففى إيرينى أو الكنز **Irene o el tesoro** يعود إلى المكان الحقير والخانق المستخدم فى حكاية سلم **Historia de una escalera** حتى ينبت داخله المكان الخاص بالخرافة والأسطورة والأكاذيب.

لا فى العمل الأول لبويرو باييخو ولا فى الأعمال التالية مثل اليوم عيد **Hoy es fiesta** والكوّة **El tragaluz** أصبح بمقدور الكاتب أن يصل إلى المناخ الذى يحل فيه الحدث محل هذه الدرجة من الدناءة والانحطاط وعدم الإنسانية الأخلاقية. لا من الناحية الحسية فقط، مثلما يحدث فى إيرينى أو الكنز. فى منزل المرابى ديماس **Dimas**، الذى أحكم وثاقه بحالة البخل التى يتمتع بها هذا الرجل، والعنف، والخداع وبغض العلاقات الناشئة بين الزوج، والزوجة والابنة، تعيش إيرينى **Irene** التى، بموت زوجها، قد أصبحت فى أحضان أسرة هذا المرابى، وأصبحت تُعامل على أنها خادمة، تهان، وتشتم،. وتذلّ وتستغل. وحتى تعوّض الوضع المعيب الذى توجد فيه وبشعورها بعدم القدرة على هجر الوسط الذى تعيش فيه هجرا جسديا- إلى أين المسير؟- تهرب إلى العالم الداخلى الملئ بالذكريات، ومن بينها تبرز ذكرى ذلك الابن الذى حملته فى أحشائها ومات يوم ولادته. تأتى الصورة الدرامية الأولى متمثلة فى الاهمال الذى تعانى منه إيرينى **Irene** داخل الوسط اللا إنسانى والظالم، الذى تهرب منه لاجئة إلى خيالاتها. ولكن، على الفور، تظهر على خشبة المسرح شخصية جديدة: العفريت خوانيتو **Juanito**، الذى لايراه أحد سوى إيرينى، وبالطبع، سوى المشاهد. العفريت الذى فى وسط هذا المكان الحقير، الذى لامحرك عنده سوى الظُلمة، فى وسط المنزل الذى تجرى فيه حياة سكانه، يفتح عالم جديد، عجيب، نورانى. وهنا يقوم بويرو بتركيز الشحن الدرامى فى المعارضة النزاعية للعالمين المتعايشين على خشبة المسرح: العالم المضنى الخاص بإيرينى، الذى يصب موضوعيته فى العفريت وظلمة بقية الشخصيات. والسؤال الذى لابد للمتفرج أن يجيب عليه هو: هل العفريت وعالمه العجيب حقيقة أم خيالا؟ فى العالم الذى تحبكه لنا الدراما يقدم لنا وجهتى نظر، وبالتالى، تفسيرين، إجابتين،

لا تأتى أى منهما على أنها إجابة صادرة عن الكاتب، حيث إن هذا يستوعب مهنته ككاتب درامي– ومن هنا تأتى البنية الاستفهامية لفنه الدرامى وعلاقته الفاعلة مع الجمهور، طبقا لما أشرنا إليه –على أنها مهمة تهدف إلى نقل التساؤل إلى الساحة الدرامية. (إن مسرحه هكذا سيكون بمثابة حقل للاستجواب– شديد الأهمية وأساس– الذى يتحول إلى المجال الدرامى، وهذا بالتالى، إلى حدث، والذى يتضمن إجابة تتحدى المتفرج، الذى يدخل مع الكاتب فى الإلتزام بممارسة مهنة من يقع على عاتقه الرد، وهو بدوره الشاهد، والقاضى). وجهة النظر الأولى تصدر عن العفريت واللغز الكائن فى الصوت الذى لايسمعه سواه والمتفرج، الصوت الذى يعد بمثابة إشارة لحضور غير مرئى: «من أجل المعرفة الجنونية للإنسان –يقول– فأنا وأنت نمثل خدعة. ولكن العالم يتمتع بامتلاكه لوجهين... ومن خلال وجهنا نحن، الذى يكتنف الآخر، أهذه هى الحقيقة! هذا هو الواقع الحق!». من خلال وجهة النظر الثانية، التى تعد المنطقية –العقلانية– فليس العفريت سوى نتاج للخيال، لتحويل الرغبات غير المرْضِيّة لايرينى إلى صورة مادية. واستنادا إلى هذا التفسير يتم اتخاذ قرار بإدخال إيرينى «التى تعانى من شيزوفرنيا» إلى مصحة عقلية. تأتى خاتمة العمل. مع هذا، مغايرة، وتحمل فى طياتها دلالة مزدوجة: إيرينى، بخضوعها للعفريت، ترحل عبر البالكون، وتأخذ طريقا مضيئا، متجهة إلى مملكة النور. هذا هو ما يراه المتفرج. ألقت إيرينى بنفسها عبر الشرفة وأحدثت ضربة مدوية إثر اصطدامها بأرضية الشارع. هذا هو ما يسمعه المتفرج يقال إلى الشخصيات الأخرى. ولكن المتفرج، على خلاف الشخصيات الأخرى التى لم تر شيئا، قد شاهد، مثل إيرينى، العفريت، و، على خلاف إيرينى والشخصيات الأخرى، قد استمع إلى شخصية «الصوت»، التى لم يسمعها سوى العفريت. هل ما يراه المتفرج وإيرينى حقيقة أم خيالا؟ هل ما يسمعه المتفرج والعفريت حقيقة؟

بالنسبة لمارتا هالسى Marta T. Halsy وخوسيه كورتينا José Cortina فإن نهاية الدراما والدراما نفسها تعد مزدوجة الانفعال[٢٣] . أما تورينتى بايستير فإنه يلوم على بويرو «عدم جرأته على التحديد الواضح للواقع العجيب وإذا ما كنت أقول بوضوح فلأنه قد بقى هناك على السطح الشك فيما إذا كان العفريت حقيقة أم مجرد تخيل محض من جانب إيرينى»[٢٤]. لا حاجة لنا فى أن نلح فى أنه بالنسبة لنا يعد أمراً عادلاً هذا الشك فيما يريد بويرو طرحه، الأمر الذى يجعلنا نرى اللوم غير ملائم . بوريل ، على العكس ، يصل إلى نتيجة هى : «أنه بالنسبة لخوانيتو : إما أن يوجد ،

وإما ألا وجود له ، وفى كل حالة تكون هناك تبعاتها الخاصة بها ، بحيث يصبح الأمر إما حقيقة واقعة وإما اختراع من خيال إيرينى»[٣٥] .

ولكن علة الدراما ، الاستفهام الرئيسى الذى لابد لنا من أن نجيب عليه ، ليس فى رأينا ، كائنا فى أن نجعل من الحلم حقيقة ولا فى أن نركن إلى الحلم كما يتكئ الأعرج على عصاه ، حتى يساعدنا على العيش ، وإنما فى قبول أو عدم قبول ما تطرحه شخصية «الصوت» : من أن للعلم وجهان ، أحدهما يكتنف الآخر . وهنا يصبح الأمر متعلقا بقبول أو رفض وجود التغيير فى إطار الواقع نفسه ، تغييراً لا يعمل فقط على إقامة الواقع ، وإنما يعكسه ويكشفه بكل أصالة .

إن المخلوق البشرى، كما يظهر على صفحات هذه الأعمال، يعيش -كما يخبر بذلك الشخصيات مرارا وتكرارا- تحيط به الأسرار، حيث إن الواقع لايعد إشكاليا فقط، وإنما هو أمر سرى غامض على وجه الخصوص. إن الكاتب يدعونا، عن طريق الإشارات الدرامية التى يبدعها، لكى نأخذها فى الحسبان، ولكن دون فرض أى نوع من القيود على إجابتنا؛ إنه يضعنا داخل الموقف، ثم يتركنا أحرارا نقر ونختار ما نشاء. هذه العزلة الملزمة التى يوجد داخلها الأثر المميز للفن الدرامى لبويرو على المتفرج، الأثر الذى يحرِّك -ومعذرة فى التعبير- حريته فى إسهال تام.

إنه لوم علينا أن نسم به هذه الأعمال، التى لها دلالات عملنا على تفسيرها. والشخصيات -وخاصة فى: الإشارة المنتظرة **La senal que se espera** وفى إيرينى أو الكنز **Irene o el tesoro** -يفقدون فى مرات عديدة ذاتيتهم الدرامية، ضحايا «التوجيه» من قبل المؤلف، الذى لايبرر بما فيه الكفاية والموضوعية ردود أفعالها. وحيث إننا تحدثنا عن شخصيات بويرو باييخو كإشارات درامية، فبإمكاننا أن نقول بأنه فى العلاقة بين الدال والمدلول يوجد إفراط فى الوساطة من قبل المؤلف.

٤ - بحثان **Dos Investigaciones** :

إنهما الفجر **Modrugada** والأوراق المقلوبة **Las Cartas boca abajo**. فى كلا العملين نرقب عملية بحث تهدف إلى اكتشاف الحقيقة، البحث الذى يحمل بين طياته أيضا عملية كشف النقاب، وفى غايته، بداية تطهير أخلاقى.

فى الفجر Modrugada يتم استخدام الوحدات الدرامية الثلاثة، والتماهى بين زمن الحدث وزمن العرض المسرحى، ويلجأ بويرو فى هذا العمل أيضا إلى تبنى الصورة الشكلية للعمل البوليسى، كما أشار إلى ذلك تورينتى بايستير Torrente Ballester. «إن المستوى الدرامى للعمل- كتب جيريرو ثامورا- يتم الحصول عليه بالتمام لأن الحدث الذى تشتمل عليه عبارة عن صراع -بواسطة شخصين متنازعين: الطمع والحب- للعواطف المتناقضة فى صورة مطلقة: الشوق المادى والشوق الروحى»(٣٧).

بدأت مراحل البحث، تديرها وتصل بها إلى غايتها أماليا Amalia، التى تخلق بدورها الموقف الذى يجعل منها ممكنة. والغاية التى يتطلع إليها البحث تكمن فى الكشف عن حقيقة يمكن أن تدمر أو تنقذ آماليا، ولكنها ضرورية لكى تعطى معنى وأصالة لوجودها الشخصى. إن ما يوضح هنا ليس فقط الحاجة إلى الحقيقة، وإنما أسلوبان من أساليب الالتزام مع الحقيقة، الأسلوب الأول أسلوب دنئ تبدو فيه الحقيقة قيمة بسيطة للتغيير، وبدون أن تنفيها يضر بها؛ والثانى، الذى تمثله أماليا، الطاهر، هو الذى يحقق النجاح فى الدراما.

أما بالنسبة للزوجين اللذين ظهرا فى الأوراق المقلوبة Las Cartas boca obaja، على النقيض من آماليا، اختاراً أن يعيشا مع إخفاء الحقيقة. الإخفاء الذى ظل يلحق الضرر بعلاقتهما منذ ما يقرب من عشرين عاما، فأوجد سلسلة من سوء التفاهم التى أصابت الاثنين بحالة من الضغط الشديد، فأصبح كل منهما يواجه الآخر كما لو كانا عدوين، غريب كل منهما عن الآخر. وبداية من هذا الاخفاء للحقيقة، فإن الكاتب يطوّر أمام أعيننا عملية الزيف التى تصيب حيوات البعض، تدميرها البطئ، والذى ينجم عنه الألم الذى لا فائدة من ورائه، المعاناة العقيمة، الفشل وعدم التمتع بالكفاءة من أجل الحب والسعادة. فقط يصبح قرار تصحيح وضع الأوراق المقلوبة، أى، فى النهاية، الحقيقة، يمكن له أن يكسر الدائرة القدرية التشاؤمية التى أوجدها كل من خوان وآديلا وتقع مسئوليتها على عاتقيهما فقط.

٥ - جدلية الانتظار اليوم عيد Hoy es fiesta :

داخل الإطـــار الكلى للإنتـــاج الدرامى لبويرو بابيـخـو، مثلما تم تأليفـه فى عام ١٩٥٦، يبدو لنا عمله اليوم عيد Hoy es fiesta من صفوة أعماله، فى نفس الوقت الذى يعد فيه عملا -توازنيا للموضوعات الكبرى التى تناولها مسرحه، وخاصة فيما يتعلق بموضوع الانتظار الذى هو بمثابة المحور الذى يرتكز عليه العمل، والذى يتعمق فيه الكاتب بصورة أكبر من الأعمال السابقة أو، بالأحرى، يطرح الأمور بنظرة أكثر شمولية.

مثلما حدث فى حكاية سلم Historia de una escalera نجد أن الشخصيات يظهرون لنا فى صورة جيران يجمعهم عقار واحد، يحكمون بواسطة قانون اجتماعى واقتصادى، وبنفس الصورة نجدهم وقد أنهكهم الوسط الذى لايمكن لهم الفكاك منه والذى يلقى بمتاعبه سلبا فوق رؤوسهم، فيقيد بكل قوة حياتهم الفردية؛ ولكن فى هذا المقام لايصبح المكان المسرحى هو السلم، وإنما السطح، بمعنى، أنه لم يعد مكانا مغلقا، وإنما الأحداث تجرى فى مكان مفتوح «فى الصفاء العجيب للسماء فى فترة الصباح وحنان الشمس التى... تقبل... الارتفاعات المسكينة الواقعة فى المدينة»، تبعا لما ورد فى النص الثانى للكاتب. ومثلما يحدث فى عمله الفجر La Madrugada، فإن زمن الحدث يأخذ دورته «الكلاسيكية»، منذ ساعات الصباح الأولى وحتى غسق الليل.

يبدأ العمل، حقيقة، باقتحام الجيران للمكان المفتوح الذى يدور فيه الحدث، المكان الذى تم اغتصابه بالقوة من حارسة البيت، الشخصية المضحكة المجردة من أية نفوذ وتحكم والتى، دون ما سبب، تنفى على السكان حقهم فى الاستمتاع بالسطح. هذا العمل التمردى الأول والذى جاء فى صورة فاعلة يبرهن، بالاضافة إلى إظهاره لعفوية العمل السلطوى المحض، على أن الحارسة ليست سوى وساطة، سوى لاعقلانية القانون القائم - لا يُدرى لمن أو لماذا -، القانون التجريدى المحض، والطريق والوسيلة لغزو المكان المفتوح، الطريق والوسيلة اللذان لايمكن أن يكونا سوى العنف، العمل المباشر. أما بقية العمل فإنها تجرى فى مستوى معقد من المعانى لإشارة معارضة للمعنى الأول لبداية العمل.

فى الحقيقة، فإن الشخصيات نفسها التى فرضت سلطتها على السطح تشير دائما فى صورة متكررة إلى استثنائية اليوم: إنه ليس يوما كغيره من الأيام، الأيام

التى تبدو وكأنها هى هى لم تتغير، ولكنه كان يوما من أيام العيد، استثناء، بالتالى، من القاعدة. وحين أصبح الكل يقيم حقا بالسطح، بطريقة مؤقتة، بصفة العادة والقاعدة لا الاستثناء، أخذ الجميع يعيش حياته فى هذا اليوم الذى اعتبروه عيدا لهم انتظارا للجائزة الكبرى لليانصيب، الجائزة التى لن تصل إلى انقاذهم من موقفهم هذا، وإنما فقط سوف تعمل على التخفيف منه. إن ما ينتظروه ليس تغيرا جذريا، وإنما تغييرات عرضية بسيطة، لاينتظرون تحسينا مطلقا أو كليا وإنما تحسينا جزئيا، لا التغيير باعتباره قاعدة، وإنما التغيير باعتباره استثناء. وبكلمات أخرى، لاينتظرون التغيير الذى يشمل البنية الكلية، وإنما تغييرات بسيطة داخل نفس البنية، والتى لاتمثل جائزة اليانصيب فيها سوى عنصرا فقط.

من بين جميع الجيران الذين يقفون فى انتظار قدوم شئ من الخارج يبرز الكاتب عددا من الشخصيات. دونيا نييبس، المكلفة بإرسال الخطابات، العرّافة، التى تعيش عيشة طيبة من وراء استغلال، ولكن أيضا من وراء إسعاد -كلا الجانبين يوجدان فى صورة إشكالية- الانتظار السلبى للجيران، والتى تتفوه بكلمات مهنية مثل: «لابد من الانتظار على الدوام... الأمل لاينقطع أبدا... لنؤمن بالأمل المنتظر... فالأمل لا حد له». هذه هى الكلمات - المرتلة، تبعًا لما يذكره المؤلف فى النص الثانى، لاننسى هذا -التى تأتى فى نهاية العمل، والتى سوف نتحدث عن معناها فيما بعد. دونيا نييبس تعيش بالأمل الذى يحيا عليه الآخرون، وهى تنتظر أيضا، ولكنها تمد يد العون للآخرين حتى يحيون أملهم، الأمل الذى هم فى حاجة إليه حتى تمتد بهم الحياه فى عالم يكمن العيش فيه دائما فى الاستمرار فى «عمليات الجرى كالكلاب وراء الأشياء دون أن نلحق بها قط... قط» (III، ص٨٧) (٢٨). الشابة دانييلا Daniela، التى تتصف بأخلاقياتها الطاهرة، وحاجتها إلى التفاهم، وحدتها وكراهيتها للكذب وتطلعها للحياة «حياة واضحة وخالية من أية أسرار» (الفصل الثانى، صفحة ٤٨). وسيلبيريو Silverio، الأكثر ظهورا وتعقيدا من بين كل الأشخاص. سيلبيريو، الفنان القادم من طبقة اجتماعية وثقافية أخرى تفوق فى مكانتها طبقة بقية الجيران، قد أعلن رفضه لمستقبله، مكرسا حياته لزوجته، بيلار Pilar، التى يشعر أمامها بالذنب. لقد تعرضت بيلار للاعتداء من الآخرين ثم أنجبت طفلة. وسيلبيريو يتهم نفسه بأنه لم يكن يحب البنت وأنه تركها تموت(٢٩). فى الواقع، كان موتها حادثة. ولكن سيلبيريو يحمّل نفسه حمل هذا الموت وكذلك الذنب محاولا إنقاذها بحبه، ولكن دون أن تواتيه الجرأة لقول الحقيقة لبيلار، التى أصبحت لاتسمع .

كل الأشخاص يتوافقون في أمر واحد: الانتظار. ولكنهم يختلفون في مضمون وأسلوب الانتظار وفي معنى هذا الانتظار أيضا. وتأتي لحظة القمة بالنسبة للحدث في الفصل الثالث، وذلك بالخاصية البنيوية التي تكمن في أن اللحظة العليا تتكون من لحظتين دراميتين تتصادمان فيما بينهما. ويقع خبر حصول الجيران على الجائزة الكبرى لليانصيب على رؤوس الجميع كما لو كان قنبلة، بما تبعه من انفجار عارم للسعادة، ثم ما تبعه أيضا من الغضب العارم لعلمهم عن طريق دانييلا بأن الخبر كان كذبا، وبأن دونيا بالبينا، أمها، قد باعت لهم ورقة يانصيب انتهت صلاحيتها منذ وقت بعيد، زاعمة أنها لن تكون من نصيبهم كما كانت مدفوعة بوازع الجوع. دونيا بالبينا، الوحيدة التي لم تكن تنتظر شيئا، قد لعبت بآمال الجيران جميعا. وهؤلاء يدينونها ثم يقررون عقابها. أمذنبة دونيا بالبينا؟ سيلبيريو، من داخل وعيه بالذنب وبحاجته إلى العفو والغفران، يقنع الجيران بأنه من بين كل هذا الجمع فإن دونيا بالبينا هي أكثرهم شقاء، أقلهم امتلاكا لأي شيء، أكثرهم احتياجا. وهنا يصفح عنها الجيران. أشياء كثيرة هامة تصل إلى غاية ما سبقت له، فيما يتعلق بمعنى الدراما، في هذا المشهد. بالنسبة للجيران، الذين وضعوا جُلّ أملهم في ورقة اليانصيب، «فكل شيء قد ضاع». «وهكذا الحياة كلها. نجري كالكلاب وراء الأشياء دون أن تحصل عليها قط... قط». من خلال هذا الجب المظلم لهذه الكلمة «قط» قد انبثق، مع هذا، كنبع ماء خالص، تعبير عن الحب: العفو. ثم ينبثق من جديد، باعتباره ضرورة، على الرغم من أنه لايتحقق قط، الأمل. إن بويرو باييخو يجعلنا على اتصال دائم ومتعمق مع الطبيعة الدياليكتية للأمل، الذي يعتمد على نواة أساسية هي التناقض الظاهري بين «قط» و«دائما»، الذي يقبع فيه طابعه التراجيدي. بالنسبة لدانيللا، التي وفدت على فيديل Fidel من قبل بحثا عن المساعدة والتفاهم، وهذا لم يقدم لها شيئا من ذلك، بالنسبة لدانيلا التي كانت تتطلع إلى الوضوح والحقيقة، يمثل لها هذا المشهد لحظة القمة في حياتها الخاصة: القطيعه مع الكذب وبناء دعائم الحقيقة. ولكن مثل هذه القطيعة وهذا الإرساء لدعائم الحقيقة يحملان التجربة الراديكالية للعزلة. (وسوف تعود لذلك توا) بالنسبة لسيلبيريو فإن مثل هذه اللحظة تأتي محملة بالتغير: ما أقدمت عليه دانييلا من عمل- قولها الحقيقة دون أن تخشى عاقبة ذلك- وصفح الجيران يحمل بالنسبة له قيمة إشارية. «إن ما حدث -يقول- يعد إشارة إلى أنني أيضا... يمكن أن أشاطرهم الانتظار» (الفصل الثالث، صفحات ٨٩-٩٠).

ولكن الكاتب لم يتوقف هنا، بل تابع التقدم خطوة أكثر، دائما ما تكون خطوة للعمق، ويعمل على عقد الصلة بأسلوب اقتصادى درامي فائق بين قضية الحقيقة التى قالتها دانييلا وقضية الحقيقة التى لم يفصح عنها إلى الآن سيلبيرو. تفسر دونيا بالبينا الحقيقة التى قالتها ابنتها على أنها ثمرة الكراهية: «لقد شهرت أنت بى لأنك تكرهيننى، وهذا ما لابد لك أن تدفعيه!» (الفصل الثالث، صفحة ٩١). تأتى إجابة دانييلا على هذا الاتهام مماثلة لإجابة الجيران، التى ذكرناها آنفا: «فقدنا كل شئ!» ويأتى رد فعلها على ذلك بمحاولتها الانتحار. الانتحار الذى ينقذها منه سيلبيريو فيجعلها تتحمل تبعات حياتها. إن إرساء دعائم الحقيقة يسمح بقبول الألم. وفيم تكمن الحياة التى تقول لها دانييلا أن نعم؟: «أنت سوف تعملين -يقول لها سيلبيريو-، وهو (فيديل) سوف يكسب فرصة؛ هو وأمك سوف يجعلانك تقاسين. وعليك الحفاظ على الاثنين فى صبر جميل... إنك سوف تكونين الأقوى فى منزل لاتعدمين فيه ضيق العيش، والأسى، ولاتعدمين السعادة والفرح أيضا» (الفصل الثالث، صفحة٩٤).

سيلبيريو، الذى أخر إلى ذلك التوقيت هذه اللحظة التى قيلت فيها الحقيقة وقبُل فيها الألم، الذى تطهر داخليا عبر الحدث المُسهِّل لهذا اليوم «يوم العيد»، يقرر أن يقاطع أيضا، مثلما فعلت دانييلا، قول الكذب، ومثل الجيران، تواتيه الجرأة للانتظار، فيقبل مسبقا- وهذا أمر حاسم- قولة «قط» لبلوغ الأمل. سيلبيريو، عن طريق مشاركته الفاعلة فى حياة الآخرين، تمكن من الحصول على الصفح من قبل الجيران عن دونيا بالبينا- وهذا العمل قد ولدّ فيهم وعيا جديد وعميقا بالمشاركة الجماعية، الذى يفوق مجرد العلاقة الواهية للجيرة- وقد أنقذ دانييلا من محاولتها للانتحار (الذى ترجمه بوريك بأن الحدث الذى أظهر دانييلا فى صورة تتسم بالسلبية الكبرى من بين جيرانها، محاولة الموت، التى لاتمثل إلا الهروب، والانفلات، وليس الانتصار، للمصير الفردى ولالتزامنا مع الواقع)(٤٠)، جاعلا إياها قادرة على مواجهة الحياة والوجود. كل واحد على طريقته، الجيران ودانييلا خرجا منتصرين معنويا من هذه التجربة. أما سيلبيريو فعليه أن يخوض تجربته. يبدو لى أمرا مهما، لما سوف أقوله فيما بعد، أن نذكر هنا هذا الحوار الذاتى لسيلبيريو :

> وحده. إليك أتحدث. إليك، أيها الشاهد المبتئس، الذى نسميه أحيانا ضميرا... إليك، يا من لا اسم لك، الذى يتحدث إليك الناس حين يجدون

> أنفسهم بمفردهم، دون أن يصبح بوسعهم معرفة إلى من يتوجهون... ألهذا اليوم الذى يسمونه عيدا ويتسم بالغرابة من معنى؟ أعلىّ أن أفهمه كيوم أمل وصفح؟ أو قد أنقذت حياة تلك البنت بحياة دانييلا؟... ولكننى أعلم جيدا بأنك بمقدورك فقط أن تجيبنى عبر شفتين. أعرفه وأتقبله. لأننى أحب نفسى فقط، فقد حطمت حياتى. رغم أننى بعد ذلك، قد تمكنت من إعادة حياتى. كنت من المغضوب عليهم، وبعد ذلك أصبحت جبانا. والآن لن أكون هذا الشخص بعد. أعلم جيدا بأن اليوم لم ينته بعد بالنسبة لى، فما زالت تبقى لى فرصة التجربة الأدهى... ساعدنى على أن أواجهها (الفصل الثالث، ص. ٩٤-٩٥).

هذا الاختيار لن يقع. حيث تموت بيلار دون أن يتمكن من الاعتراف بما صمت عنه طيلة سنوات طويلة، تموت تاركة إياه وحده مع ذنبه، دون أن يحصل على العفو. الكلمة الأخيرة هى الترتيل الصادر عن حاملة الخطابات، فتكررها، مرة أخرى، بحرفية، لزبون آخر: «لابد من الانتظار... الانتظار على الدوام... فالأمل لاينتهى قط... الأمل لانهاية له». هذه الكلمات، لفصل الحدث فى مجمله، تحمّل بكوكبة من المعانى. من جانب، فإنها تظهر الجانب المأساوى للانتظار (انتظار الـ«قط» و«الدوام» للكلمات النهائية)، ومن ناحية أخرى، الجانب الساخر (كصلاة على الميتة التى لم يعد بمقدورها أن تجيب على شئ). هذان الجانبان أشار إليهما بوريل. ولكن فى هذين الجانبين نعثر على معنى ثالث، أكثر تعقيدا، الذى يظهر حين نضعه فى علاقة مع الحوار الذاتى الذى ذكرناه. إن الحدث الذى تعيشه الشخصيات على السطح، لاشئ فوقهم سوى السماء المفتوحة، والذى، مثل كل حدث إنسانى، يتكون من مجموعة أحداث خارجية وداخلية، قد قام بقيادته أحد المتفرجين، أو شاهد بائس غامض وغير مرئى الذى إليه، فى الوقت الحاسم، وقت جلوسه وحده مع نفسه، الوقت الذى يسبق الاختيار الراديكالى الذى تصبح فيه كل خبرتنا محل اختبار، توجه إليه بعض الاستفسارات، أسئلة رئيسية وهامة، أسئلة ذات مغزى، والذى لاتطلب منه إجابة، حيث إن الإجابة لايمكن لها أن تأتى قط إلا من أفواه البشر. من بين شفتين، ينتظر منهما وحدهما الإجابة المرغوبة، ولكنهما، لاتجيبان. تأتى الإجابة من بين شفتين أخريين، من بين شفتين تعودان للقول بأنهما سوف يستمران فى قول ما قالاه من قبل لمن ومن أجل من قيلت له هذه الأشياء وأصبحت فارغة المعنى. مع هذا، فها هى كنهاية للتراجيديا هذه الكلمات التى تكرر

بصورة آلية، ولكن بإمكانها أن تكون الإجابة الجديدة دائما، دائما تعال هناك حيث لاننتظرها. من جديد يصبح المتفرج- ليس غير المرئى وإنما الحاضر، ليس اللغز، ليس الذى لا اسم له، وإنما المتفرج الحقيقى من لحم وعظم، الذى أصبح ملتزما بقول الكاتب، الذى، بدوره، قد التزم موجها بعض الأسئلة -هو الذى يقع على عاتقه تقرير من عليه أن يرد فى صوت قارئة الكف، وأكثر من ذلك، إذا كانت هناك إجابة. فى إيرنى أو الكنز Irne o el tesoro، الدراما الأقل دياليكتية، وبالتالى، الأقل واقعية- إذا قبلنا مع جورييتش Gurvitch بأن الحقيقة دياليكتية[٤١] - من العمل الذى يحمل عنوان: اليوم عيد Hoy es fiesta، فإن المتفرج يسمع فى «الصوت» إجابة هذا الشاهد الذى لا اسم له. هنا، فإن المتفرج يكون فقط فى نفس حال سيلبيرو وعليه أن يقوم هو أيضا بإجراء التجربة والاختيار مثله. إن الإله فى مفهوم بويرو أو، بالأحرى، الآلهة فى تراجيديا بويرو- وها هو، موضوع لم يتطرق إليه النقد حتى الآن- هو نفسه الإله التراجيدى الذى قام لوسيان جولدمان بدراسته عند راسين Racine. «إنه إله صادر عن العناية الربانية، حيث لم يشر قط إلى الطريق الذى يجب على البطل أن يسلكه حتى يحيا حياة أصيلة. حاضر دائما، هذا الإله فى نفس الوقت هو إله يتوارى، دائما يغيب»[٤٢].

٦ - المجموعة التاريخية :

هذه هى التسمية التى رأى لوثى أرابال إطلاقها على مجموعة مكونة من ثلاثة أعمال (حالم من أجل الشعب Un Sonador para un Pueblo، الخادمات الشريفات Las Meninas، وحفلة القديس أوبيديو الموسيقية El concierto de san Ovidio) التى تأخذ موادها الموضوعية من الماضى التاريخى دون نية أو إصرار على إعادة بعثها مرة أخرى تاريخيا، وإنما كلوحة وثب أو مرآة وكمنجم من المعانى فى مواجهة الحاضر و«كنماذج» بالمعنى الذى يفهم منه أن علم الاجتماع يعمل على إنشاء اللفظ. وإلى هذه الأعمال الثلاثة لابد من أن نضيف، من الآن، حلم العقل El sueno de la razon.

- حالم من أجل الشعب :

فى البداية يمكننا القول بأن المؤلف يقدم لنا حكاية رجل طاهر يفشل فى حلمه فى تحسين معيشه شعب ما. هذا الرجل هو إيسكيلاتشى Esquilache، وزير كارلوس

الثالث، والشعب، أسبانيا أثناء فترة «الاستبداد الشهير». ولأول وهلة، يبدو أن فشل إيسكيلاتشي- السياسي الحق والكامل- يرجع إلى معارضة الشعب الذي، بتمرده، يرفض السياسة الإصلاحية، الذكية، والبرّاقة، التي تنظر بعين المستقبل، الرفض القائم على أساس من الغريزة المظلمة، العمياء، الغبية، التي تغلق الطريق أمام التغيير والتقدم، الغريزة القائمة على الجهل وعدم نضج السياسيين. ولكن تلك المعارضة والمواجهة بين السياسي الطاهر الناضج والشعب غير الناضج ليست سوى أمرا مظهريا وخداعا، غير عرضي، وإنما هو مطلوب ومنظم من قبل سلطة ثالثة تتحرك في الظلام ولها أعداء يتمثلون في إيسكيلاتشي والشعب. في الحقيقة، فإن ضحايا هذه الدراما هما: إيسكيلاتشي والشعب.

على الرغم من أن الشخصية الرئيسية للعمل هو إيسكيلاتشي، الذي يصبح مصيره أمرا معروضا كنموذج على تأمل المتفرج، فإن البطل الحقيقي هو الشعب، الذي تعتبر مأساته الموضوع الرئيسي. إيسكيلاتشي، بواسطة مسعاه السياسي، يحاول أن يقيم نظاما كاملا لإصلاح أوضاع الشعب، وعلى الرغم من أنه لم يتمكن بعد من أن ينال مساعدته وتعاونه، حيث إنه في الظرف التاريخي المحدد تأريخيا والذي يتحرك الاثنان فيه، لم يصل الشعب بعد إلى سن الرشد، لا لأنه يظهر دائما في صورة من لم يبلغ الرشد بعد ولايصبح بمقدوره أن يفهم. إن حلم إيسكيلاتشي يقوم على أساس من الإيمان بأن الشعب سوف يبلغ رشده ويصبح قادرا على الفهم. وهذا لاينقصه شئ سوى الوقت. وبينما لم يحن هذا الوقت غير المجرد بعد، فلابد من العمل في طريق مجيئه. وفي مواجهة هذا المسعى السياسي التوكيدي يقف آخر له طابع السلبية الذي ينطلق من الاقتناع الأساسي بأن الشعب دائما يظهر في صورة من لم يبلغ الرشد بعد، ولايفهم قط، وعليه، فلا حاجة إلى تأديبه وتربيته ولا لأحد أن ينتظر منه شيئا. إن الشعب ليس سوى أداة عمياء، غير قادرة على أي تغيير داخلي، وغير قادر على اللوذعية أو على إصدار الأحكام وعليه فلابد من إحكام السيطرة عليه وإدارته. بما أنه طاقة عمياء، لاينتظر من ورائها شئ ولايعتقد أحد فيها، فمن المشروع فرض السيطرة عليه، وتمكينه من حيازة مصالح خاصة تتناقض مع المصالح العامة، مع الأخذ في الاعتبار دائما بإحكام السيطرة على سلطته العمياء من خلال استخدام بعض الأساطير، مثل أسطورة التراث أو أسطورة الوطنية القومية، وجعله يؤمن، عن طريق دعاية ماهرة، بأنه هو من يقرر بالقوة مسيرة التاريخ. وفي الواقع، فهذا هو ما يحدث

فى الدراما. الشعب، وعلى رأسه برنارىو Bernardo، ويعتقد بأنه بطل التمرد، فى الوقت الذى يكون فيه ليس فقط مجرد دمية، أداة موجهة، وإنما، الأمر أكثر راديكالية من ذلك، فهو لا وجود له بالفعل، وأمام هذه المناورة التى يقع الشعب ضحية لها، إيسكيلاتشى، حتى يتجنب صراعا أهليا يحوله إلى ضحية مرتين، يرفض السلطة، يضحى بعمله، ويختار النفى. ولكن ليس دون أن يكشف النقاب عن المذنبين الحقيقيين ودون أن يشير إلى ذنبهم الحقيقى، مقدما إياهم لعدالة الشعب، الوحيد الذى يملك حق المحاسبة. الشعب الذى ليس فقط فيرنانديثا، على الرغم من أن هذه تمثل تجسيده الدرامى، وإنم المتفرج أى الشعب صاحب الظرف التاريخى الآخر المحدد. ومن ناحية أخرى، فإن فيرنانديثا -الشعب وبيرنارىو- الشعب، التجسيد الدرامى- كل فيما يخصه، للشعب الناضج والشعب الحدث، لايمكن اعتبارهما شعبين، شعب طيب وشعب سيئ، أحدهما حقيقى والآخر مُزيَّف أو أحدهما أصيل والآخر بعيد عن كل أصالة، ولا حتى يمكن اعتبارهما وجهين- الوجه المضيئ والآخر المظلم- لشعب واحد، وإنما الخيال الدرامى- المزدوج قسرا، بنفس الإجبار الذى تؤدى به اللغة تعبيرها المتلاحق عن وقوع الحدثين فى آن واحد، للبنية الدياليكتية لكل واقع إنسانى، هنا، هو واقع الشعب، مثلما يحدث فى الأعمال اللاهوتية لكالديرون دى لابركا- استسميحكم هذا الانتقال- واقع الإنسان (هو واحد ولكنه ينقسم دراميا إلى أشياء متعددة: النظر، والسمع، والشم، والذوق، واللمس، والفهم، والمشيئة... إلخ...، وذلك للتعبير شكليا عن الضغط والتوتر المتواجدين داخل الوحدة الواحدة). فى داخل «الجمهور الوطنى، الذى لم ينل حظه من التربية، الذى ما زال غارقا فى تكهنات اجتماعية وعقلية يعمل على إذكائها العديد من المدافعين عن التقاليد مهما كلفهم الأمر وبكل قوة»(٤٤)، نجد أنه ما زال ينبغى وما زال ممكنا- إذا كانت هناك نية لرؤيته بالأمس، أو إذا أردنا أن نراها اليوم- فيرنانديثا. هذا هو الاكتشاف الكبير الذى حققه إيسكيلاتشى فى نهاية مشواره كرجل حالم: بأن ڤيرنانديثا موجودة، حيث إنها كانت على قيد الوجود دائما، وأنه لا شئ يمكن عمله بدونها: من أجل أن نحكم الشعب لابد أن نأخذه فى عين الاعتبار، لا أن نتجاهله.

يصبح من غير المفهوم، إذن، حتى لانقول من المقزز، أن يقوم مجموعة من النقاد الاسبان بالحكم على أعمال بويرو باييخو على أنها بمثابة الدفاع عن الديكتاتورية، فى الوقت الذى تصبح فيه الدعوة للحكم عليها هو ما يقترحه علينا الكاتب، وذلك عن طريق

عملية ذهنية بسيطة من التقديم والتأخير. إن الإنتاج الدرامي لبويرو، مثل كل إنتاج تاريخي، أي، غير بلاغي، يتكون حدثه وأسطورته - بالمعنى الذى ورد فى فن الشعر لأرسطو- عن طريق إعمال أمرين معا، يكتنف أحدهما الآخر، زمنين تاريخيين، زمن شخصيات الدراما وزمن متفرجي الدراما؛ وهما زمنان مختلفان لعمل درامي واحد، وذلك كما فعل تماما، وعلى سبيل المثال، آرثر ميلر **Arthur Miller** فى ساحرات سالم **Las brujas de salem** قبل ذلك بخمس سنوات، وكما سيفعل بويرو نفسه بعد ذلك بعامين فى عمله الخادمات الشريفات **Las Meninas**.

الخادمات الشريفات Las Meninas :

هنا نجد أن عملية الربط بين هذين الزمنين تعد أكثر وضوحا، وكذلك تبدو ظاهرة بمجرد أن يبدأ حدث العمل. مارتين، أحد شخصيات الدراما، وفى نفس الوقت، الراوى -الوسيط بين التاريخ الذى يعرض على خشبة المسرح والجمهور، يقول لهذا الأخير فور رفع الستار: «لا، لسنا مجرد رسومات... فما زلنا أحياء» ثم يضيف، متوجها إلى جمهور متخيَّل: «الأشياء تُروى كما كانت ماضيا وهكذا يمكن احتمالها فى صورة أفضل» (الفصل الأول، ص١٢).

حين قام رودريجيث بويرتولاس **Rodríguez Puertolas** بنقد نص العمل الذى يحمل عنوان الخادمات الشريفات **Las Meninas**(٤٦)، والذى يأخذ فيه بعين الاعتبار القاعدة البنيوية والأيديولوجية للعمل، كتب يقول: «إن بويرو يجبر بهذا المتفرجين والقرّاء على الدخول، ربما بعنف، عبر مرآة الخادمات الشريفات **Las Meninas**، فى الروح والمشاكل المتعلقة بالقرن السابع عشر، ولكن فى نفس الوقت، فإن هؤلاء المتفرجين والقرّاء - مثل الكاتب نفسه - ينتمون إلى إسبانيا القرن العشرين. العالمان غير المتباعدين كما يُظن، يتواجدان هكذا أمام الصورة - الرمز. ونحن الآن أمام تفريعة قوية عن الإشكالية التى أثارها بيرانديللو، حيث إننا هنا جميعا، شخصيات وجمهور، وفترتين مختلفتين، يأسرنا جميعا الفن الذى يستخدمه المؤلف، الذى، بدوره، يستنزف عبر هذا الحزن المظلم الذى ينبع من اللوحة، الحزن والمشاكل الإسبانية، التى لاتتعد فى الصورة العملية. بالاتفاق مع هذه التقنية، فإن كل شخص من شخصيات العمل يمثل، فى الحقيقة، دورا مزدوجا، الدور «التاريخى» والدور «الحالى»، واللذان يتحدان حول الخادمات الشريفات **Las Meninas**.

إن الحدثين الأساسيين فى الدراما، اللذين يدور حولهما الحدث الكلى للدراما، هما موت بدرو Pedro، الذى سوف نتحدث عنه حالا، وقرار بيلاتكيث، الذى تحمل مسئولية هذا الموت، بالإفصاح عن الحقيقة، متمردا على الكذب والصمت فى إطار عالم لا أحد ينطق بها.

فى الجزء الأول تُقَدّم لنا المضامين بكل ما تحمل من تكثيف وكذلك البنية لهذا العالم: إخفاء الحقيقة، عدم المسئولية، إنكار الحقيقة والواقع، الفساد الأخلاقى، الشكليات البلاغية الفارغة، سيطرة الخرافات التى لاتخرج عن مجرد كونها أسماء (خرافة عظمة الوطن، خرافة طهارة الدين، خرافة النظام والسعادة...)، ولكنها أسماء فاعلة، بواسطتها يتم الإعلان عن عدم شرعية كل أنواع القلق، كل محاولة للاحتجاج والتمرد ضد الظلم، وكل رأى مخالف. يكفينا بهذا الصدد هذين المثالين: «إن هذه الروح من عدم الرضا لايمكن أن توجد داخل القصر؛ فهى لا وجود لها» (الفصل الأول، ص٤٠)؛ «إن عدم الرضا يعد بمثابة فكاهة مؤذية، نوعا من الحشائش الضارة التى لابد من استئصالها دون ما رحمة» (الفصل الأول، صفحة ٦٠). فى هذا العالم نرى بيلاثكيث- كتب رودريجيث بويرتولاس- «يمثل المفكر الحائر لكل العصور الذى يكافح من أجل أن يدفع إلى الأمام بكرامته وشرفه الإنسانى واستقلاله الأخلاقى وسط مناخ وظرف قارص»[٤٧]. إن خبرته الراديكالية تكمن فى العزلة و«ألم الرؤية الواضحة - كما يؤكد هو نفسه - فى هذا البلد المليئ بالعُمى والمجانين» (الفصل الأول، ص٢٧). ومع هذا، فليس وحيدا. هناك شخصيتان تشدان من أزره، يفهمانه ويشاركانه مله من الكذب وميله نحو الحقيقة: وريثة العرش ماريا تيريسا وبدرو. ووريثة العرش ماريا تيريسا، التى تعرِّف نفسها من خلال ما تنطق به من كلمات: «إلى الأطفال يتم الحديث بشكل كاذب دائما داخل القصر. ولكننى أريد أن أعلم. أأريد أن أعرف!» (الفصل الأول، ص٤٥) «أنا أريد الحقيقة» (الفصل الأول، ص٤٦). إن ما تدل عليه يظهر واضحا تماما: «تمثل- نورد هنا كلمات رودريجيث بويرتولاس - بلا شك الشباب الذى لايريد أن يكون إمّعة، الشباب الذى ولد وتربى فى حقبة مظلمة ولديه شغف للمعرفة؛ إن تساؤلاتها الدائمة تدل على رغبتها فى الفهم ومعرفة الواقع الذى تعيش فيه؛ الأخذ بعين الاعتبار للأمور المحيطة بها رويدا رويدا، للأسف، وسط مناخ تسوده السلطة الأبوية المفرطة، وهو الأمر الذى يجعلها تبدأ «تنظر للخلف بكل غضب» فى الوقت الذى تكتشف فيه الحقيقة التى أخفيت عنها بكل عناية»[٤٨]. أما بالنسبة لبدرو، الشحاذ شبه

الأعمى، الذى أخذه بيلاثكيث منذ سنوات كنموذج لعمله «إسوبو» Esopo، والذى لم ينسه قط لأنه كان من علّمه ذات مرّة أنه «ليس لأى إنسان أن يصبح عبدا لإنسان آخر» يقوم فى هذا العمل بنفس الدور الذى تقوم به فيرنانديتا فى حالم من أجل الشعب Sonador para un pueblo. مع الاختلاف الهام الذى يظهر فى أنه فى بدرو يظهر كواقع -مثلما هو الكائن- ذلك الشئ الذى كان بالنسبة لها مجرد احتمال يجب أن يتحول إلى حقيقة. لقد حوّل بدرو تلك الفكرة التى جالت بخاطر بيلاثكيث إلى عمل حركى. لقد حولت حياته رفضه التحالف مع الكذب وتأكيد الحقيقة إلى واقع، الحقيقة التى يجسدها بيلاثكيث. وهنا يُطارد من قبل العدالة «الرسمية» بسبب تمرده على الظلم «الواقعى»، ويعلن عنه باعتباره عدوا لأمن الدولة، وعليه يقوم بيلاثكيث بإيوائه فى منزله.

فى الجزء الثانى، الذى يظهر فيه بيلاثكيث متهما بالخيانة والتمرد ضد المملكة من قبل الممثلين لهذا العالم الرسمى للكذب والإخفاء، الذى يتمتع بتحكم وسلطة، ويتمتع باجراءات عكرة تظهر على السطح بوضوح تام، يقيم المؤلف عملية قضائية لامعة وحاسمة لهذا العالم -الذى يعد، فى نفس الوقت، عالم الشخصيات والمتفرجين-، حيث يتحول المتهم إلى شخص يلحق الاتهامات بالآخرين ويتحول المُتّهِم إلى المُتّهَم الوحيد، بيلاثكيث، الذى فى البداية يدافع عن نفسه بالكشف عن زيف متهميه، يصل فى النهاية إلى إلحاق الاتهامات بالغير، كاسرا حاجز الصمت الذى كان مازال قابعا فيه حتى الآن. إن قراره يقول: أخيرا، الحقيقة على الملأ ، يرجع إلى موت بدرو، الذى لقى حتفه وقت هروبه من الشرطة. إن قول الحقيقة هو الطريقة الوحيدة لتحمل مثل هذا الموت. موت بدرو يتطلب، فى الواقع، أن يفى بيلاثكيث أيضا بمهمته- التى تكمن فى النبوغ-، والتى لاتكمن فقط فى عدم التحالف مع الكذب، وإنما فى كسر حاجز الصمت بقول الحقيقة. إن الكلمة هى بمثابة الحدث الذى لابد لبيلاثكيث أن ينجزه («إننا نعيش على الكذب والصمت. لقد عشت أنا على الكذب، لكننى أرفض أن أكذب» (الفصل الثانى، ص١٢٣)، مثلما أن دراما بويرو هى الحدث الذى يقوم المؤلف بإنجازه.

أمام الحقيقة الدرامية لهذا البيلاثكيث صاحب Las Meninas (الخادمات الشريفات)- الخيال الصادر عن بيلاثكيث فى جزئين- يصبح من الغريب علينا أن يلقى جيريروا ثاموا باللوم على بويرو حين حوّل بيلاثكيث إلى «شخصية ليس هناك من معلومة تاريخية توصل لها أو تعطيها الحق»[٤٩].

- حفل القديس أوبيديو الموسيقى :

El Concierto de San Ovidio

هذا هو العمل الثالث الذى يصبغ بالصبغة التاريخية عند بويرو بابيخو، الذى يجعل حدثه يجرى على أرض باريس، من العام ١٧٧١، واختار لهذا مجموعة من العمي المتواجدين فى ملجأ أيتام لوس كينثى بينتس Hospicío de los Quince-Veintes، الذين، بعد إجراء تعاقد بينهم وبين رجل الأعمال بالندين Valindín، يقومون بإحياء حفل موسيقى فى مولد القديس أوبيديو.

فى عام ١٩٦٣ كتب بويرو فى «لاكريّتا» (العدد، ١٢): «إن العمى هو بمثابة تحديد لنشاط الإنسان، أمر يعترض طريق تطوره الحر. ولهذا فإنه يمثل، بأسلوب واضح للغاية، عمق أية مشكلة درامية أو تراجيدية التى هى فى الغالب الأعم... عبارة عن صراع الانسان، مع القيود المحيطة به، من أجل الحرية».

منذ بداية العمل وهو يقدم لنا ثلاثة مواقف إزاء العَمَى: الموقف الأول الذى تتبناه رئيسة دير الراهبات التى تقوم على رئاسة الملجأ والثانى يتبناه بالندين والثالث يتبناه أصحاب القضية، العميان. أما عن موقف الراهبة فهو قدرى فى أساسه: إن العميان «قد ولدوا هكذا من أجل أن يقيموا الصلاة صباح مساء، فهو الشئ الوحيد الذى يصبح بإمكانهم، فى هذا المأساة، أن يفعلوه من بين أعمال الخير «الفصل الأول، ص.١٤٩)[٥٠] . تشعر بالشفقة نحوهم، لأن الله قد خلقهم هكذا، لأنهم بائسون، ولكنها لا تؤمن بهم، وبالتالى، فى مقدرتهم على التغيير وتحسين الوضع الذى هم فيه. أما بالندين، صاحب النوايا الغامضة على الدوام، يقدم نفسه على أنه رجل منعم، رجل صاحب أفكار إنسانية: سوف يحيل هؤلاء العميان، الذين يعزفون الموسيقى بالشوارع فى صورة بائسة، إلى مجموعة من العازفين العمى الذين، يمارسون العزف فى الموالد على مدى العام، يكسبون أموالا طائلة لأنفسهم وللملجأ الذى يعيشون فيه. ولكن، بالطبع، فإن هؤلاء العميان سوف يجعلونه يكسب المال هو الآخر: «هؤلاء العُمْى سوف يجعلوننا نكسب المال. أو أنا أنقذهم، أعلمهم فن الحياة! ففى الملجأ كانوا سيموتون رويدا رويدا، ومعى سوف يصفق لهم الجميع، سوف يكسبون قوتهم... آه! يا له من جميل عمل الخير.» (الفصل الأول ص.٤٢)! أما بالنسبة لموقف العميان إزاء هذا

الوضع الجديد، الذى يعنى بالنسة لهم من الناحية الدرامية موقفا - أعلى ، هو موقف معقد ومتعدد: بالنسبة لناثاريو Nazarío فالأمر يكمن فقط فى تغيير الوضع، وربما، الأكل فى صورة أفضل وقضاء وقت طيب مع إحدى الفتيات؛ أما بالنسبة لخيلبيرتو، أكثرهم براءة، فالأمر لا يعدو كونه ذهابا إلى حفل ما، مثلما يؤدى المرء دورا فى أحد الأعمال الكوميدية، وبالنسبة لإيلياس Elías، الذى لا يؤمن بشئ، فكل شئ يتساوى عنده، إيلياس على قناعة بأنهم لا نفع من ورائهم فى شئ، لكنه يقبل («فعلى الأقل سوف نملأ التجويف الأسفل للجسم» يقول) (الفصل الأول، ص. ٣٦؛ ودوناطو Donato ، أكثرهم شبابا، ينتظر قرار دافييد، الذى يغرم به كشخص خارق، بالنسبة لدافييد، على العكس، بطل مجموعة العميان الموسيقية وبطل الدراما، فإن هذه الفرصة تعنى تحقيق الأحلام التى طالما حلموا بها والآمال التى ينتظرونها: أن نكون أناسا أحرارا، نشعر المبصرين «بأننا بشر مثلهم، ولسنا حيوانات مريضة» (الفصل الأول ص ٣٦) ، أن نتغلب، فنغيّر، القيود المحيطة بنا. إن الأمر القاطع بالنسبة لدافييد هو الرغبة والإيمان فى القدرة الكمالية للإنسان. وعلى النقيض من ذلك، عدم الجرأة، والإصرار على الاستسلام لهذه «الحياة فى موت يسحقنا» (الفصل الأول، ص ٣٨٠).

تبدأ، إذن، الجوانب العملية ومعها الكفاح الجميل من قبل دافييد وذلك من أجل أن يجعل من إيمانه وأمله حقيقة ومن أجل أن يحقق النصر على كل العقبات، ولكن فى أثناء العمليات التجريبية، وخاصة فى التجربة العامة فى كوخ المولد يتم الكشف عن النوايا الحقيقية لبالندين: استخدام العميان ليس باعتبارهم موسيقيين، وإنما كمهرجين، كحيوانات أو كعرائس المولد لإضحاك الجماهير. يلبسهم ثيابا مضحكة، يضع على أعينهم نظارات كبيرة، ضخمة حتى يصبح بمقدورهم قراءة النوت الموسيقية المقلوبة. إن المحاولة الظاهرة لعمله الذى يحاول من خلاله إنقاذ هؤلاء العميان لا يعدو كونه مجرد استغلال ساذج لهم، سباب فى حق الكرامة الإنسانية لمجموعة من الأفراد المساكين الذين ابتلوا بالعمى. وما إن اكتشفت الخدعة من قبل دافييد حتى رفض الاستمرار فى العمل كمهرج. أما بقية المجموعة، الذين أرهبهم بالندين، فقد استسلموا له. ودافييد، الذى أصبح محطما على أثر هذا الاكتشاف، ووعيه بالإهانة التى لحقت بهم، يقبل الاستمرار فى العمل حبا فى دوناطو، الذى يحبه كابنه ويعرف حكايته، ثم يقرر إشراكه فى الاستعراض، ويلقى العرض نجاحا جماهيريا كبيرا، اللهم هذا الاحتجاج الوحيد الذى صدر عن متفرج يُدعى بالتين هاوى - الذى سنتحدث عنه فيما بعد - والذى تم طرده من الكوخ لاحتجاجه وإدانته لعدم الكرامة واللياقة لهذا العرض.

في الفصل الثالث يقوم دافيد، في مشهد يجرى وسط الضباب، بقتل بالندين، وكنتيجة لهذا الاغتيال، تقبض عليه الشرطة وتعدمه.

من الذى يتحمل مسئولية هذا المنظر، هذا الاغتيال المخز الموجه ضد الكرامة الإنسانية؟ من ذا الذى يتحمل هذه الجريمة التى ارتكبت فى حق الإنسانية يبدو أن الإجابة سهلة منذ الوهلة الأولى: إنه التاجر بالندين، الذى استغل هذه العاهة لمجموعة من المساكين من بنى البشر. ومع هذا، فما هذه سوى حقيقة ظاهرة، لأن بالندين ليس إلا مجرد وسيط بسيط، خادم. هاهى كلماته التى نراها ذات أهمية قصوى من أجل فهم المعنى الحقيقى للعرض الذى أقامه هو!» أكلنا نسخر من بعضنا، وما الدنيا إلا مولد كبير! أو أنا رجل أعمل بالتجارة وأعلم ما الذى يريدونه ! أقزام، بلهاء، عميان، عُرْجَى! إذن فلنقدمه لهم! أو لنضحك أكثر منهم! أو لنأكل على حسابهم!» (الفصل الثانى، ص. ٧٨). إن بالندين ما هو إلا خادم الدنيا. تنحصر مهمته فى أن يقدم للناس العرض الذى يطلبون. أما المسئول الحقيقى، والمذنب الحقيقى فى الأصل، هو العالم الذى نكونّ منه جزءاً.

وما قام دافيد بقتل المذنب الحقيقى. فدافيد لديه من الأسباب الكثير التى تدفعه إلى ارتكاب القتل: حبه لأدريانا Adriana ، محبوبة بالندين، التى أشبعها هذا الأخير ضربا. أدريانا، على أثر العرض، بدأت تتحول من الداخل، لقد تحركت داخلها قضية الضمير والوعى به، وبدأت تبادل دافيد الغرام. ولكن، من جانبه، يقوم دافيد، المستغل والمخدوع والمحّقر والمحطم من قبل بالندين، باللجوء إلى العنف باعتباره المخرج الوحيد. وبعد الجريمة يقول: « لقد قتلتُ، يا أدريانا! لقد كنت أود أن أكون موسيقيا! وها أنا لم أعد شيئا سوى إنسان مغتال» (الفصل الثالث، ص ١٢٥)، وبعد ذلك بقليل «أشعر بفراغ. كان كل شئ بمثابة الحلم... حلم ثقيل ولا أفهم شيئا. الشئ الوحيد الذى أعرفه هو أننى لا أبُصر، وأننى لن أبصر فى المستقبل قط.. وأننى سوف أموت» (الفصل الثالث، ص.١٢٨) أليس هناك، بعد، حلا أكثر أو مخرجا فى عالمنا من العنف وعمليات الاغتيال؟ هل هذه هى الإجابة الوحيدة عند المؤلف؟

فى هذه الجزئية حيث لابد من الاستعانة بشخصية أخرى، التى أشرنا إليها من قبل: بالنتين هاوى. كان، كما قلنا من قبل، الوحيد الذى أبدى، احتجاجا. ولكنه لم يقتصر على مجرد الاحتجاج، لم يقتصر على إعلاء صوته، بعدم ارتياحه وعدم رضاه،

ولكنه قد لجأ إلى الجانب العملي. ومنذ هذه اللحظة بدأ يكرس حياته لإنقاذ العميان بحق: «أما الإهانة الموجهة إلى هؤلاء التعساء – يقول لنا في آخر ظهور له على المسرح – أدركت أن حياتي أصبحت ذات معنى. لقد كنت شخصا مجهولا لا أحد يعرفه: بالنتين هاوى، مترجم لغات ومحب للموسيقى. لم أكن أحدا. ولكن الإنسان المجهول بإمكانه أن يحرك الجبال لو أراد ذلك». بالنتين هاوى، الذى أصبح عجوزا، قد أوفى بما وعد به نفسه: «سوف أغير حقا هذه المهزلة الساخرة. سأجعل العميان يقرأون: سأضع في أيديهم كتبا قد قاموا على طباعتها بأنفسهم. سيرسمون الإشارات وسيقرأون ما يكتبون. وأخيرا، سوف أجعلهم يقومون بعمل حفلات موسيقية متناغمة» (الفصل الثالث، ص١٣٢).

إن المهمة الموكلة إلى هذه الشخصية داخل التراجيديا هى مهمة هامة جدا. يعمل على إنقاذ معنى ذلك العرض الوحشى، فحال بينه وبين أن يكون مجرد عرض لا معقول، حيث إن هذا العرض بالتحديد هو الذى أحدث فيه ذلك التحوّل، فجعله يلجأ إلى محاولة إنقاذ وخلاص هؤلاء العميان. ولكن، في نفس الوقت، يُحيل التراجيديا المغلقة التى قادنا إليها، كمن ساقنا إلى مأزق لا خروج منه، وإعدام دافيد – الذى كان يرغب في أن يكون موسيقيا، بعد أن كافح وصبر، وانتهى به المطاف إلى الإعدام لقاء ما اقترفت يداه – إلى تراجيديا مفتوحة. فتح للتراجيديا وإنقاذ للمعنى والوجهة، التى طالب بها بويرو على المستوى النظرى، باعتبارها من الأمور الخاصة المتعلقة بالتراجيديا[٥١].

وفى النهاية، نجد أن بالنتين هاوى يحاول أن يجبرنا على أن ننضم إلى التراجيديا التى تعرض على خشبة المسرح، يجبرنا على أنا نتحمل نصيبنا من المسئولية، يجبرنا على ألا نظل في سلام فننهى أحداث التراجيديا، يجبرنا على ألا نقبل ضميرنا الطيب. فلا أحد يملك حقا في هذا الضمير الطيب. أحد هؤلاء العميان نُفذ فيه الإعدام شنقا: «من ذا الذى يتحمل مسئولية هذه الميتة؟ من ذا الذى يفديها؟» هذا هو التساؤل الأخير، الذى يقال لنا في الوقت الذى يُسدل الستار فيه.

حلم العقل El Sueno de La razón :

هذا هو العمل الأخير في «المجموعة التاريخية» تقع أحداثه في مدريد في الأيام السابقة على أعياد الميلاد التى وقعت عام ١٨٢٣، خلال موجة الرعب والمطاردة التى

انفرطت ضد الليبراليين من جانب فيرناندو السابع ووزيره كالوماردى Galomarde.
بطل هذا العمل - وضحيته - هو، هذه المرة، رسام كبير آخر: جويا Goya. على خلاف بيلا ثكيث بطل الخادمات الشريفات La Meninas. الذى يواجه عالما منحطا وفاسدا، ولكنه فى نفس الوقت مرئى على خشبة المسرح سواء بالنسبة للبطل أو بالنسبة للمتفرج، فإن جويا يظهر رهين المحبسين: بيته وحالة الصمم التى أصابته - وهو ما سنعود إليه فيما بعد - دون أن يكون من الممكن بالنسبة له أية مواجهة مفتوحة مع العالم التهديدى الذى يحيط به. إن الحرب المميتة بين جويا والعالم الخرجى تقدم لنا عبر وبواسطة ضمير ووعى البطل. إذا ما كان بيلاثكيث قد تمكن من الكفاح وجها لوجه مع البطل المناهض، الذى لم يكن بالطبع مجرد فرد، وإنما عالم متجسد فى صورة أفراد أعطوا معنى العالم، وإذا، ما كان بنفس الطريقة، قد أقدم إيسكيلاتش ودافييد على الصراع مع كلا العالمين المرئيين أيضا، فى مستويين مختلفين، والمتمثلين فى مجموعة من الأفراد المحددين والذين يصبح بالإمكان القيام بعمل داخلى وخارجى ضدهم من قبل البطل، فبالنسبة لجويا Goya، على النقيض من ذلك، لا يسمح له بمثل هذا القتال المفتوح والقائم على أساس المواجهة. وما يقع فى أى لحظة من الدراما ظهور لجويا وفيرناندو الثالث معا ووجها لوجه، جويا وبطله المناهض، بالمعنى المتسع الذى أشرنا إليه من قبل، هذا البطل المناهض لا يظهر مرئيا بالنسبة لجويا، ولهذا فهو الأشد رعبا ورهبة: إنه عالم بلا وجه وبلا صوت، بداخله، وليس فى مواجهته، ينشئ جويا حوارا فيعطيه شكلا وصوتا. وبوعى منه، فإن المتفرج يجد نفسه مثل جويا أسيرا داخل عالم يبدو فقط فى داخل ضمير البطل، الذى هو ضمير إسبانيا بلده وبلدنا.

وأما بالنسبة للملك فيرناندو السابع فإنه لا يظهر إلا فى مشهدين فقط، فى المشهد الأول من الجزئين اللذين يكونان العمل. فى كليهما، تراه يقوم بتطريز منظر معقد على قطعة من القماش، وما فى أحدهما يهدد بصفة مباشرة ومفتوحة جويا Goya، رغم أن تفكيره يتركز عليه. يقتصر على أن يرسل إليه رسولا - الأب دواسو - ويستمر فى تطريز القماش المعقد، مثلما تفعل العنكبوت ببيتها، الذى تصطاد فيه ضحاياها. إن المركز الذى يولد منه الرعب، والنواة التى ينبع منها الخوف، هما من الأماكن التى لا تتغير وتتميز بالصمت، مثلما تبقى العنكبوت بلاحركة وهادئة وسط شباكها. الخوف الذى يتم التعبير عنه مسرحيا بواسطة إشارة صوتية لبعض الضربات التى تزيد وتقلل من صوته، متكررا على مدى العمل. المتفرج لا يسمعها فقط مع جويا،

وإنما، فى المشهد الأول من الدراما، مع فيرناندو السادس، هذا الصوت لا يصدر عن لا شئ أو عن شئ خارجى عن نفسه: فالخوف يتولد من الخوف، مثلما يتولد طائر العنقاء من نفس رفاته.

فى وسط هذا العالم من الرعب الذى يولّد رعبا يعيش جويا احتضارا طويلا ومعقدا - بالمعنى الأصلى للمصطلح الذى يستخدمه أونامونو احتضـار - حرب - الذى يجعل منه الكاتب موضوعا على خشبة المسرح عن طريق عروض متبادلة ومتوافرة لبعض الرسومات السوداء لجويا Goya والتى يصبح معناها، عن طريق هذا التبادل والتوافر للعروض، مضافا، ليس باعتبارها إشارات تشكيلية فقط، وإنما باعتبارها إشارات درامية هامة بدرجة كبيرة، إلى الاقتصاد الإجمالى للدراما. أود أن أقول بهذا أن العروض المقدمة للرسومات السوداء لا تكون خلفية تشكيلية ثابتة، ولا حتى تعليقا مرئيا بسيطا ومكثفا، وإنما هى مضافة إلى الكلمة والحدث الذى يقوم به الأشخاص، يتحولون إلى إشارات ديناميكية بواسطتها يمكن تحويل العملية الداخلية لضمير الشخصية إلى ناحية موضوعية. لاحتضاره، فى المعنى الذى أشرنا إليه آنفا. ولكن الرسومات السوداء لا تكتسب وجودا فقط، فى نفس الوقت نراها درامية ومسرحية، باعتبارها إشارات مرئية، وإنما تكتسب وجودا جسديا على خشبة المسرح، فتقوم بدورها هناك، بعمق قيمى رمزى، على نفس المستوى الطبيعى والجسمانى للبطل، المطارد والمهدد من قبل ما صنعت يداه من مخلوقات، والتى تفسر على أنها التجسيد الحى والمادى لهذا العالم غير المرئى والمخيف الذى يحتضر داخله. بسبب المطواعية المسرحية والعمق الدرامى للإشارات المرئية والسمعية فى هذاالعمل، يصل بويرو إلى خلق عالم مسرحى - فى عمله حلم العقل El Sueno De La Razón - ذى ثراء فائق يضعه - وهذا الأمر لابد من التأكيد عليه بشدة - بين كبار مبدعى العروض الدرامية للمسرح الغربى المعاصر. ولكن هذا العمل لبويرو وليس عرضا مسرحيا مكثفا وثريا فقط، حيث يقبع تحته فنا شعريا - مسرحيا أصيلا، وإنما، هو فى نفس الوقت، عبارة عن نص عميق ومتناغم. بويرو، باعتباره كاتبا، يضم فى وحدة مدمجة المفهوم الكلاسيكى والتجريبى للعمل المسرحى أو، من أجل اللجوء إلى المصطلحات التى يستخدمها نيتشة، التى أدخل عليها بويرو بعض التحديث، الأبعاد «الديونسية» و«الابولونية» للدرما.

جويا، مثل الأبطال الآخرين «للمجموعة التاريخية»، وبصورة عامة، مثل كل أبطال بويرو بابيخو الدراميين، يتصوره الكاتب، باعتباره شخصية مسرحية، على أنه فرد يتميز بسلسلة من الخصوصيات التى تحدد معالمه كشخص وعلى علاقة بالشخصيات الأخرى، المتفردين أيضا، والذين يقومون معه بالعيش فى هذا العالم الخاص بالدراما. هذه الخصوصيات التى تعمل على تمييز كل فرد على حدة، يخرجها المؤلف هنا، فى هذا الحال المعين، من السيرة الذاتية لجويا الحقيقى، ليس الطبع على أنها مادة خام، ولكن باعتبارها مادة منتقاة ومحولة بفعل تلك النظرة التى تتجمع لدى الكاتب عن الشخصية التاريخية وزمانها ولكن كل واحدة من هذه الخصوصيات لا تأتى ردا على ميل للصدق التاريخى فقط من جانب الكاتب كما أنها ليست فقط نتيجة الالتزام بالأمانة الفكرية لبويرو لزمن تاريخى معين. إسبانيا فى عام ١٨٢٣، الشخصيات وعالمها يوجدان، فى نفس الوقت، فى زمن تاريخى حقيقى، وفى زمن درامى يغير الزمن التاريخى، دون أن ينفيه، وأنه، من الناحية الرمزية، زمن المؤلف والمتفرج. إن الشرط المسبق، مع هذا، من أجل تواجد الشخصيات وعالمها فى المستوى الزمنى للمتفرج، ليس باعتبارهم إشارات خالصة، وإنما باعتبارهم شخصيات درامية، هو أن يتواجدوا كما هم عليه من فردية داخل زمنهم التاريخى. ومن هنا، يأتى الاهتمام الخاص الذى يوليه الكاتب للتفاصيل والخصوصيات لهذا العالم وهؤلاء الشخصيات.

هناك خاصيتان تميزان أساسا شخصية جويا Goya باعتباره أحد الأفراد، هما، فى الدراما، حالة الصمم التى أصابته وغرامه بالجنس. ولنفحص هاتين الخاصيتين من خلال دوره الذى يؤديه داخل الدراما.

بينما يكون جويا على خشبة المسرح، ودائما ما يكون متواجداً بها نرى الشخصيات الأخرى تتحدث أو ندرك علامات تعليم حروف الهجاء بالنسبة للصم، ولكننا لا نسمع لها صوتا، فقط نعلم بما يقال من خلال ما يفهمه جويا. وإدراكنا لما قيل يأتى متوقفا على ما يدركه جويا نفسه، وهو الأمر الذى يؤدى بالمؤلف إلى أن يجبرنا على أن نشارك الرسام فى صممه. والنتيجة البديهية لهذا الإجراء الدرامى ذى الطابع البنيوى، الذى أطلق عليه ريكاردو دومنيتش اسم مؤثرات الإغراق electos de inalrsión[٥٣] لا يتعلق الأمر فقط بإلغاء مسافة الصالة / خشبة المسرح، فينجم عن ذلك دمج الاثنين فى واحد، فى مكان مسرحى واحد وجديد، الذى يكوّن كما كتب دومنتيش، «الإسهام التقنى –

الفني – الأكثر أصالة لمسرح بويرو، وواحد من أكثر الاسهامات أصالة بين كل المسرح الاسباني في القرن العشرين(٥٤). وإنما أيضا إلغاء مسافة التغريب، مسافة الشكل الجديد – الذي لم يظهر بعد – للتغريب. في الواقع، فإن نتيجة هذا الذي أطلق عليه مؤثر الاغراق لا تقتصر فقط على وضعنا في ضمير ووعي جويا، وجهة النظر الوحيدة للدخول إلى العالم المخلوق فوق الخشبة – والصالة، وإنما أيضا تمتد إلى حيز تغريبنا عن أنفسنا نحن: لسنا صمًا، ولكننا نسمع من خلال صمم جويا حينما يكون حاضرا على الخشبة. وصمم الشخصية في هذه الحال لا يعد قيدا محسوسا فقط، ولكنه الطريقة الوحيدة للسمع، لا لكي يسمع صوت الحقيقة. وإنما الإحساس بالواقع، وبالقياس مثلما حدث بالنسبة لاجنايثو Ignacio (في الظلمة المتقّدة En la ardiente os-curidád) ودافيد في (حفلة القديس أوبيديو الموسيقية El concierto de Ian Ovidio)، كلا الرجلين المكفوفين، كاناهما المبصرين الحقيقين لمعنى الواقع – كما كان تريسياس Tiresias في أوديب ملكا ediporey لسوفوكليس، فيصبح جويا هو«المستمع» الوحيد لمعنى الواقع ومن هنا نستمع مع جويا لكلمات لا يقولها أحد كما نسمع أصواتا لا تصدر عن الشخصيات الأخرى. وبواسطة الأخيلة المرئية والأخرى السمعية، التي تخالف أو تعمق النص يصبح الطابع الشخصي العقلاني والوحشي لهذا العالم المثير للرعب الذي يتواجد فيه جويا أسيرا والذي يكافح ضده بكل ما أوتي من قوة حتى لا يهلك، وقد تحول إلى صورة مادية على خشبة المسرح، في نفس الوقت الذي تتحول فيه إلى هذه الصورة المحسوسة أيضا الطموحات والأحلام التي تتحدث عن حرية البطل، كما يحدث في كل مرة يتدخل فيه «الصوت» الصادر عن أسموديا Asmodea أو عن شخصيات «الأسهم النارية».

إلى جانب الصمم، فإن العنصر الآخر الذي يعمل على تكوين الشخصية والعالم الدرامي، هو الالحاح الجنسي عند جويا، تألمه وانشغاله بقوته الرجولية، والمبنية في علاقته مع ليوكاديا، التي تصغره بسنوات كثيرة. هذه العلاقة، التي تحتوي على إشارة أصيلة هي الغموض، تجعلنا نرى جويا في إصراره على أن ينقذه إيمانه بفحولته، جويا الذي نسفته الشكوك والغيرة، جويا في صورة قاسية وفظة، وكذلك، جويا الذي يؤخر حتى أظلم غرائزه طموح سطوته وسلطانه الفردي. وكما يعترف جويا نفسه في ألم ومرارة، ولكن بلوذعية كاملة، بعد التجربة الأخيرة القاسية، والتي يحضر فيها، مكتوفا ومرتديا زي الحكم على المجرمين، اغتصاب ليوكاديا على يد شاويش المتطوعين من

المؤيدين للملكية، فإن كل غيرته، وكل غضبه، كل شكوكه وتطلعاته الجنسية التى كان يوجهها صوب ليوكاديا لم تكن سوى «كوميديا «محكمة»، «كوميديا خالصة». داخل عالم الرعب، الذى بدأ الملل ينسجه فى هدوء حول جويا، والذى، الآن، يصل إلى منتهاه فى حادث العنف على يد الشاويش، أصبح جويا وقد انعزل فى عالم قوته الجنسية كما لو كان يأوى إلى الحصن الأخير لكيانه كرجل. والقدرة الجنسية تقوم بدورها هنا، فى الدراما، نعتقد هذا، كعامل دال على الجنون، الجنون الأخف والأكثر إنسانية من بين أنواع الجنون: ذلك الجنون الذى يكمن فى الإيمان بأننا، فى عمق الخديعة، مازلنا نحتفظ بمنطقة نشعر فيها بأننا أحرار ونملك زمام أقدارنا. هذا هو ما تمكن جويا، الذى لم يكن جويا فقط، وإنما الشعب بأكمله، من اكتشافه فى النهاية: «أنا لست سوى عجوز يلتهم الشوربة. كهل على حافة القبر.. بلد على حافة الهاوية المميتة... لها عقل يحلم»(٥٥).

كما هى العادة، فإن بويرو باييخو ينهى عمله الدرامى بمشهد مفتوح، وهنا نرى الطريق مفتوحة أمام كل الاحتمالات، الطيبة وغير الطيبة، السالبة أو الموجبة. فكل متفرج، قد وجد نفسه ملتزما أمام حدث الدراما، يكتسب، حين يصل العمل إلى نهايته على خشبة المسرح، التزاما جديدا: أن يقرر أو لا يقرر حول ماذا تعنى العبارة المكررة مرة بعد مرة قبل أن يسدل الستار: «لو أصبح النهار،فسوف ننصرف!».

٧ - تجربة من جزئين : الكوة

Un experimento en dos partes : El Tragaluz

فى العملين الدراميين للمجموعة التاريخية وجّه باييخو الدعوة إلى المتفرج كى ينتقل إلى الماضى حتى، عن طريق الحدث المُمثّل، يتصل عقلانيا وعاطفيا بالمرة مع حاضره هو، متحملا ما يدور منه وإسهامه الخلاق حين يتحمل السؤال المطروح من قبل الكاتب. هذا، بفضل الانتقال الشكلى فى الزمن، مع الاحترام النهائى لحرية المتفرج، يقوده تحمله المسئولية الصراع بصورة شخصية وغير قابلة للتبديل، والتى كان من نتيجتها الكشف الصارخ عن حقيقة لها دلالة تؤدى وظيفتها فى الوقت الراهن، وهذا فى دلالة مزدوجة: اجتماعية وأخرى خاصة بالكائنات وعلومها، باعتبارها عضوا من مجتمعها وباعتبارها شخصا حميما فى الكوة El tragaluz يعود بويرو باييخو ليوجه لنا

الدعوة – بنفس المعنى: التحريض، دون الضغط على حريتنا، تحمل مسئولية تساؤل يحمل معنى مزدوجا فى نفس الوقت، اجتماعيا وكونيا للانتقال، ولكن من حاضرنا إلى ماضى يعيدنا فى جلاء إلى حاضرنا، متحملين مسئوليته. والآن، نرى أن بويرو باييخو يقوم بتجربة جديدة على خشبة المسرح – جديدة من الناحية الشكلية، لا من ناحية مضمونه أو من ناحية مغزاه – : يدعونا بواسطة الشخصيات، هو وهى (ذكورا وإناثا – المترجم) المنتمين إلى زمان قادم، ليعيدنا معهم إلى حاضرنا – النصف الثانى من القرن العشرين – الذى يتجسد دراميا فى بعض الشخصيات الفردية التى تعيش فى صراع فردى أيضا. والمتفرج مدعو، بواسطة التجربة التى تمت توا على يد الشخصيات المذكرة والمؤنثة، لأن يتواجد دياليكتكيا خارج وداخل النزاع. خارجه، لأنه شريك، حسب قانون اللعبة المسرحية، مع الباحثين اللذين يتحملان التجربة داخله، لأنه مدعو للمشاركة، بفضل شخصيته التاريخية، مع الأفراد وفى النزاع – مع الدراما – الخاص بالتجربة. نحن هكذا، المتفرجون الخالصون والأفراد غير الخالصين لعمل درامى ما، أى، أننا نرى الدراما من خلال وجهة نظر هامة، متواجدين فى مثالية أبعد من حدودهم، ونرى أنفسنا نقوم بدورنا فى هذا المكان البعيد، دون أن نتخطى حتى الآن تلك الحدود.

إن الدراما التى نحضرها بهذا الوضع المزدوج للأشخاص والمتفرجين تتركز حول أسرة مبنية من الناحية الدرامية مثل مثلث من القوى . القمة تشغلها شخصية الأب والضلعين المتقابلين، يشغلهما الابنان ماريووبثينتى . الأب مجنون ولا يريد أن يعترف بأى عضو من أفراد أسرته. وتساؤله الأساس، المتكرر بإلحاح على مدى الدراما، هو: «من يكون هذا؟» تساؤل يتوافق مع السؤال الضمنى من قبل المتفرج: من يكون كل واحد من الشخصيات؟ تعيش الأسرة فى مكان أشبه بالبدروم، منعزلة عن العالم الناجى من الحرب والذين يمثلون هم ضحاياها. والاتصال بهذا العالم يتحقق عن طريق كوة موجودة داخل المنزل – وداخل خشبة المسرح – تعكس فيها ظلال المشاة وفقط تسمح برؤيتهم أو سماعهم فى صورة متقطعة. من عساه أن يكون كل ظل، كل شخصية من هذه الشخصيات المجزأة ؟ توجد الكوة فى الستار الموجود بالمسرح، ذلك الحائط الرابع الذى لا نراه والذى من خلاله نرى بأنفسنا العرض ويترانا من خلاله الشخصيات. عالم

المكان الذى يشبه البدروم والعالم الخارجى – عالمنا نحن – يتواجهان فى صراع دائر على خشبة المسرح وذلك عن طريق ماريو وبيثنتى. أما ماريو فما أراد يشكل جزءاً من عالم المنتصرين فى الحرب الأهلية – بهذا يقدم لنا الكاتب المستوى الأول من المغزى الذى ينصب خصيصا على الجانب الإسبانى – ولكنه، بإحساس أكثر راديكالية، لم يشأ أن يشكل جزءا من عالم يحكمه «الحدث»، أيا كانت دوافعه والنتائج الناجمة عنه، الحدث الموجه لغاية وحيدة: ألا يصبح الفرد محطما، ألا يظل مهمشا، «ألا يفوته القطار» طبقا للاستعارة التى يستخدمها بويرو، على الرغم من أن الشرط الذى لا غنى عنه للصعود إلى القطار هو اللجوء إلى التدمير، الدفع، وخلق ضحايا. أما بيثنتى، فعلى العكس، يمثل عالم المنتصرين، عالم أولئك الذين "ركبوا القطار"، الذين اختاروا الحدث، أيا كان هذا الحدث وأيا كان السعر الذى يكلفه هذاالحدث.

إن حالة الجنون التى أصابت الأب لها فى الأصل علاقة ـ وهذا فى مستويين : اجتماعى وكونى ـ نفس الأصل المؤدى للانقسام الدائربين ماريو وبيثنتى. والبحث، والتجربة يؤديان بنا إلى هذا الأصل: صعد بيثنتى إلى أحد القطارات الحقيقية وأنقذ نفسه، ولكن هذا العمل الذى أدى إلى الإنقاذ الفردى قد تسبب فى موت ضحية برئية،إلبيريتا Elvirita، الأخت الصغرى، هذه الضحية البريئة تعود إلى الحياة ثانية وتصبح ضحية فى الدراما، متجسدة فى صورة إنكارنا Encarna، محبوبة بيثنتى وخطيبة ماريو، التى يستخدمها الاثنان، ولكن بطريقة مختلفة. والأب فقط من خلال حالة الجنون التى أصابته يكتشف فيها وضعها كضحية حيث يماهى بينها وبين إلبيريتا، الابنة التى راحت ضحية.

ومثلما يحدث فى كل أعماله الدرامية، فإن بويرو باييخو، حين يصبح فى مواجهة «المتأمل» ماريو و«الفاعل» بيثنتى ـ هكذا يسميهما ريكاردو دومنتش(٥٦)، كما قد واجه من قبل على سبيل المثال، إجناثيو وكارلوس (فى: فى الظلمة المتقدة El la ardiente oswrda idad) أو دافيد وبالندين فى (حفل القديس أو بيديو الموسيقية El concierto de san ovidio)، لم يقصر المعارضة على هيكل بسيط من الأخيار والأشرار، ولكن من خلال قريحته ككاتب درامى أصيل، لا يتجنب التعقيد فى الوضع الإنسانى ورفض كل تفاهة أخلاقية، أيديولوجية أو كونية فى تكوين أو بناء "الاسطورة"، ينشىء موقفا تراجيديا. إن الخطأ الذى ارتكبه بيثنتى لم يكمن فى " ركوبه القطار " ولا فى صراعه من أجل البقاء داخله،

ولكن فى الضحـايا التى خلفـها ومـازال يخلفـها وراءه لكى يلحق القطار ويظل داخله. ولكن مـاريو ليس بريئـا فقط لأنه لم يتمكن من اللحاق القطار أو لأنه لم يرد اللحـاق به، حيث إن البقـاء على الهامش، مـحتمـلا وضـع الضـحية، دون أى كفـاح من جـانبه لأجل تغييره، أو بذل الجهد من أجل، وهذا أيضـا يعد ذنبـا: الامـتناع. عدم العمل، عدم القيام بأى دور، عدم الكفـاح يعد أيضـا بمثـابة أسلوب مـعيب فى تحـمل الوضـع الإنسـانى اعتباره فردا وكعضو من أعضاء المجتمع.

وفى نهاية الدراما يقوم بقتل بيثنتى بمقص بعد هذا الحوار الموجز :

الأب : لا تصعد إلى القطار

بيثنتى : لقد صعدت، ياأبى.

الأب : إنك لن تصعد إلى القطار.

بيثنتى : لماذا تنظر الى هكذا، يا والدى ؟ أتعرفنى ؟ (...) لا . وأيضـا فـلا تفهمه ...
لقد مـاتت إلبيريتـا بذنبى، يا والدى بسبب خطيئتى ولكنك لا تعلم حتى من تكون هى إلبيريتا... إنها قد أصبحت تحـت الأرض. وأنا صعدت... والآن على أن أصعد إلى هذا القطار الذى لا يتوقف

الأب : لا ... إلا

أهذا عقاب ؟ عدالة ؟

وبمجرد أن ينتهى هذا الحدث نستمع إلى الباحثين يقولان :

هى : العـالم ملىء بالظلم، والحـروب والخـوف. لقـد نسـى الفـاعلون التـأمل، والذين يتأملون لا يعرفون كيف يؤدون دورهـم.

هو : اليـوم لن نسـقط فى تلك الأخطاء. إن عـينا لا ترحـم ترقـبنا وإنه لعيننا نحن. الحاضر يرقبنا، والمستقبل سيعرفنا، كما نعرف نحن أسلافنا.

٨ - عالم التعذيب : الخطيئة، والكفارة والجنون

هناك عملان لبويرو بابيخو يبحثان كموضوع أساسي للوضع التراجيدى لعالم التعذيب هما : الحكاية المزدوجة للدكتورفالى La doble historia del del doctor valmy، وصول الآلهة La llegada de los dioses. أما الدراما الأولى فقد تم افتتاحها فى إسبانيا عام ١٩٧٦. نشرت فى فنون إسبانية Artes Hispánicas (بالولايات المتحدة) عام ١٩٦٧، ثم تم افتتاحها أيضا فى إنجلترا عام ١٩٦٨[٥٧]. أما الدراما الثانية فقد تم افتتاحها فى مدريد عام ١٩٧١.

وبالنسبة للحكاية المزدوجة للدكتور فالى فإنها تأخذ شكل الحكاية المسرحية (هكذا يعرفها مؤلفها)، يرويها الدكتور فالى، الذى يُملى الحكاية على سكرتيرته، حكاية تتقابل فيها وجهات نظر ثلاث : وجهة نظر الدكتور، الذى يرتب، ويختار وينتقد الحكاية، فى دوره المزدوج كشخصية ـ راوية وشخصية ـ كورس[٥٨]، وجهة نظر الشخصيات التاريخية الموضوعة على خشبة المسرح، الذين يقومون بتحديث التاريخ أمام المتفرج، ووجهة نظر السيد الأنيق والسيدة صاحبة ملابس السهرة، اللذين فى لحظتين تكتيكيتين من الدراما يضعان مصداقية التاريخ، بعد رفضهما لها، موضع التساؤل. إن العلاقة الديالكتيكية لوجهات النظر الثلاث هذه التى تتوافق شكلا مع وجهات نظر الراوى، والشخصية والقارىء ـ المتفرج، تميز من ناحية البنية تقديم الحكاية المسرحية، مضاعفة هكذا المستويات الدلالية للعمل الدرامى. ولكن مثل هذه الثلاثية من وجهات النظر الروائية تسمح للكاتب بتجنب إجرائين من إجراءات الطرح الدرامى الذين إستمر الكاتب، منذ بداية مشواره، يقف منهما موقف بالنقيض : الأول يخص المسرح التعليمى والثانى يتعلق بالمسرح الوثائقى. وبالنسبة لبويرو باييخو،الذى يعد نموذجا مضادا لما هو عقائدى، من أجل الاحترام للوضع المأساوى للواقع وللحقيقة، وأيضا بسبب القناعة بأن وظيفة الكاتب ليست هى الوظيفة التى يؤديها بائع الأيديولوجيات ولا مهمة من يقوم بالإقلال من شأن الوضع الإنسانى، يعتمد هذا الفكر فى بناء أعماله الدرامية ـ وعملية البناء الدرامى تعكس مفهومه للمعنى والوظيفة الديالكتية للمسرح فى المجتمع ـ كما لو كانت بنية مفتوحة ومتعددة التكافؤ.

إن الدكتور فالى يمثل وجهة النظر الإنسانية، وبالنسبة له فإن ما يهم ليس نظرية للإنسان، ولكن، فى تصوير اعتمده أونامونو Unamuno، الرجل الحى، «الشخص المجرد الذى يأتى لاستشارتى بعينين رطباوين وقلب يرتجف» (ص ٤٠).

وإذا مـا قـرر أن يحكى حكايتـه، فليس ذلك من أجل أن يحكم عليـهـا من الخـارج، كلينيكيًا، وليس أيضـا من أجل الاتهام أو إقـامـة حجـة، وإنما «من أجل أن يظهـر ألم الإنسـان على المستوى الذى نحن فيه كبنى البشر، الأمر الذى - يضـيف - يظهر بعض الشيء، ولكنه يحفز حساسيتنا التى انتهت. لأنه ليس لنا أن نحاول تحسين العالم فقط بعلمنا، ولكن بحياتنا" (ص ٤٠).

إنسانيته مجردة وملتزمة بوقائع محددة، على الرغم من أن تجريدها لا يأتى من موقعها الجغرافى أو الزمنى : فى روية - يقول - امتنعت عن التعليق حول أى صراع سياسى، أو أية أعمال تمرد كانت تلك. القارىء الذى يجهله يصبح فى حل من تخيل أن الحق كان في جانب المتمردين وكذلك من افتراض ماهو عكس ذلك. أعلم أنه، بالنسبة لكثيرين، مثل هذا التصرف يصبح عيبه كامنا فى التجريد وإخفاء فهم المشكلة، وهوالأمـر الذى، حسب مـايرونه، لا يمكن الحصـول عليـه إلا بواسطة دراسـة تلك الجوانب. أنا أرى العكس: فقط حين نسكت عنها سوف تتكشف لنا عادية تماما تلك الأسئلة التى تطرحها علينا تلك الحكاية والتى أمامها لا بد لكل شخص من أن يتـأمل جيداإذا ما كان شريفًا بالقدر الكافى أم لا حتى يتفادى الأجوبة» (ص. ٥٥).

إن النصـوص التى ذكـرناها، بالإضـافة إلى أنهـا تبصّرنا حول وجهـة نظر الشخصية – الراوية وبموقفها أمام الحكاية المروية، تبصّرنا أيضـا، بالطبع، بالنسبة لوجهـة نظر – بواحدة من وجهات النظر – المؤلف إزاء حكاياته المسرحيـة بداية من: حكاية سلم **Historia de una escalera** وحتى المؤسـسـة **La Fundación**. على وجـه التحديد، فى مقابلة أجراها معه خوسيه مونليون، بعد افتتاح العمل الأخير، أجاب بويرو على الذين وجهوا اللوم له فى أنه «لم يحدد هويتـه» – مفـهوم أنهم يقصدون الهوية السياسية: «أنا أسير طالبا الحدث الأكثر حيوية فى العمل الفنى حين يكون غير مباشر نسبيا، ونسبيا غير محدد – نسبيا فقط – فأصل بهذا إلى أن أطرح بكل قوة كل المشاكل. ولكننى لا أعتقد يقينا بأن شخصياتى لا يشيرون تحديدا إلى أى نقاش سياسى بالطبع فهم لا يدخلون فى التفاصيل ولا يعلقون على صدورهم لافتات تقول: «أنا كذا أو كذا». ولكن يبدو لى أنهم لا يقتصرون على مجرد حوار عن الوضع الإنسانى»[٥٩].

وفى مواجهة الالتزام القائم من قبل الراوى نحو الحكاية المروية نجد الموقف الذى يتبناه السيد والسيدة صاحبا الحياة الرفيعة، واللذان يفضلان التفكير فى أن الحكاية لا أساس لها من الصحة، وأنها حكاية تنطوى على كثير من المغالاة، وأنها إذا

ما كانت قد حدثت، فما وقعت هنا، هنا حيث يعيش المتفرج، وإنما في مكان آخر، بعيد، الذى لا يخصنا ولا علاقة له بنا... المتفرج يرى ويسمع، حيث، توجد منظورة على خشبة المسرح، موقفين متناقضين إزاء الحكاية التى تروى لهما، وجهتى نظر دائما ما تثار حولهما التساؤلات. فقط يصبح الموقف الثانى، الذى يمثل الجنون والذهول، مُشخصًا من قبل الشخصية - الراوية على أنه الموقف الذى يتبناه مجتمع مريض، ذلك المجتمع الذى لا يمكن، بالطبع، إحكام الحصار عليه من كل جانب: «فى عالمنا الغريب، إلى الآن لا يمكن إطلاق أى وصف على هذه الريبة الجنونية. وهناك ملايين مثلهم. أمثالهم من الملايين التى تقرر ألا تعرف شيئا عن عالمها الذى تعيش فيه . ولكن أحدا لا يناديهم بالمجانين» (ص.١١٢) كم من المتفرجين يصبح على استعداد بأن يرى نفسه فى السيد صاحب ملابس السهرات وزوجته؟على كل حال، فإن المتفرج، مثل الحكاية المعروضة على خشبةالمسرح، يظل محصورا بين هذين الحدثين المتعارضين، وتصبح مسئوليته كاملة - وكذلك حريته - فى الاختيار.

تبدأ الحكاية فى بيت شعبى، يعيش فيه رجل وزوجته فى عمر متوسط - دانييل ومارى - مع طفل صغير وجدته، أم دانييل، امرأة صمّاء يشعر دانييل بالضيق لأنه منذ ما يقرب من أسبوعين يعانى من عجز وما عاد بمقدوره أن يعيش مع زوجته حياة جنسية طبيعية. يذهب لاستشارة الطبيب فالى، وأثناء المقابلة، التى تبنى دراميا على أساس من التناوب الحوارى بين الطبيب - المريض والمشاهد التى تروى أمورا عاشها وتروى فى اللحظة الحالية من قبل المريض، نتعرف على الأنشطة المهنية لدانييل: يعمل كعضو فى أحد الأجنحة السياسية وأقدم على تعذيب أحد المقبوض عليهم، أنيبال مارتى، والذى تركه عاجزا جنسيا أثناء إحدى جلسات التعذيب. وهنا يؤكد الطبيب وجه العلاقة بين العجز الجنسى لدى الضحية والعجز الجنسى الذى أصاب الجلاد. يتضمن تشخيصه: «حضرتك لن يصبح فى وسعك أن تعيد الرجولة لذلك الرجل المسكين، ولهذا فقد أقدمت على إلغاء رجولتك. إن هذا بمثابة التناقض الظاهرى : علاجه هو مرضك» (ص٥٣٠)

يرفض الدكتور فالى علاج دانييل لأنه يبعث على المقت والكراهية - المقت الذى يشعر من خلاله بالذنب كطبيب - ولأنه يرى أن مرض دانييل الذى هو بمثابة نوع من التكفير عن الحدث الذى ارتكبه، لا علاج له «لكى يتم علاجه - يقول له - لابد لك من

الاعتراف بأنك قد ارتكبت عملا لا مبرر له ومرعبا. ورغم ذلك، فلا أعتقد أنك ستشفى... أو أن عليك أن تصل إلى القناعة بأن مثل هذا العمل وما شابهه من أعمال هى أشد قسوة، ولكنها عادلة ومستحقة... وأنا لا أعتقد أن أحدا بإمكانه أن يقتنع فى أنساق نفسه بمثل هذا الأمر...» (ص٥١).

بداية من هذه المقدمات يبدأ الكاتب فى عرض سلسلة من السلوكيات الإنسانية فى داخل عالم التعذيب. ودانييل عليه أن يسير فى طريق طويلة تبدأ فى تبريره لما اقترفه من عمل تعذيبى على أنه وفاء بما عليه من واجبات (الضحايا أعداء ولابد من تدميرهم) وحتى الرفض العنيف للتعذيب، والذى يجد أصوله فى الخوف والضغينة. بالنسبة لدانييل، مع هذا، ليس هناك أمل فى الشفاء، حيث إن التعذيب ليس مرضا فقط، وإنما هو شرك لا يملك الجلادون منه فرارا. إن ما يحاول الكاتب أن يظهره لنا فى الحكاية الشخصية لدانييل هو وضع الدائرة الجهنمية للتعذيب، دون أى مخرج سوى الموت. بالنسبة لمارى، زوجته، هناك قضية مشئومة: إذا كانت، فى البداية، لا يمكن لها أن تعتقد فى وجود التعذيب، وترفض قبوله، حين تكتشف واقعه الذى لا يُنْكر، وتحاول فى هلع أن تنقذ ابنها من الدائرة المشئومة، دائرة الضحية والجلاد، تختار، ليس بطريقة عقلانية ولا من خلال التبصر والروية، ولكن من منطلق اليأس ، أن تقدم على قتل الجلاد، زوجها، والذى يرى أن ما ستقدم عليه زوجته يمثل المخرج الوحيد والخلاص الممكن، ولكن هذا العمل نفسه سوف يحولها هى إلى ضحية. بالنسبة لباولوس، رئيس دانييل، فإن التعذيب ضرورة تاريخية، إذا أن العالم لا يقبل سوى ضحايا وجلادين للأسف، وهو قد اختار أن يكون جلادا. ما يراه هذا يعد، رغم ذلك، زيفا، حيث أنه، كما يشير دانييل، يحاول باولوس بواسطة هذا القناع الذى يرتديه كجلاد أن يخفى فشله الشخصى وحنقه. وفى النهاية، نرى والدة دانييل، المصابة بالصمم الذى يعكس ما هى فيه من ذهول وغيبة، قد اختارت، على الدوام، ألا تعرف، ألا تبدى رغبة فى المعرفة، الأمر الذى يشكل المحور الحقيقى الذى ترتكز عليه استمرارية عالم التعذيب. وأمام جهلها الخاطئ يصل العمل إلى نهايته وأيضا نجد هذا العمل يبدأ من جديد: الدائرة تبدو مغلقة لافتحة فيها. اللهم إلا إذا قرر المتفرج رفض حالة الصمم.

فى الحكاية المزدوجة للدكتور ڤالى لا نجد أثرا لدور يقوم به ابن مارى ودانييل، وحين ينزل الستار يبقى هناك سؤال معلق فى الهواء حول مصير هذا الابن: هل

سيكوّن جزءاً من طائفة الضحايا أم من طائفة الجلادين؟ هل سيتمكن من تغيير هذه التقسيمات المأساوية،محررا نفسه من عالم التعذيب أم سيظل محصورا ومحاصرا أيضا؟ وبالرجوع إلى عالم التراجيديا الكلاسيكية كإطار مرجعي، نجد أن الموضوع يتركز حول عالم الآباء، عالم أجاميمنون وكليتيمينسترا، الذى نشهد تدميره. على العكس، ففى وصول الآلهة La llegada de los dioses، رغم تجاوزها للفترة التاريخية، إلا أنها لا تخرجنا من دائرة التعذيب، نرى أنفسنا أمام عالم الأبناء، عالم أوريستيس orestes، ومواجهته لذنب الآباء. ليس كافيا - يبدو هذا هو ما يقوله لنا الكاتب - أن نقتصر على مأساة أجاميمنون، لابد أن نواصل المسير مع مأساة أوريستيس. الجرائم لا تصل يوما قط إلى حالة من التطهر، حيث إن بذرتها الشريرة مازالت حيّة ومستمرة، وتؤتى ثمارها فى الأجيال الجديدة، من خلال وجهة النظر هذه، يمكننا أن نؤكد على أنه، رغم تغيير أسماء الأشخاص والظروف التاريخية، ليس لنا خيار أمام الاستمرار، مع كل هذا، داخل نفس الدائرة المأساوية.

ويقصر العمل على نواته الموضوعية نجد هذا فى وصول الآلهة La llegada de los dioses: خوليو، الابن، يعود أعمى إلى بيت أبيه، فيليبى. كلاهما يعمل رساما، رغم الفارق والاختلاف بينهما: الابن رسام «جديد» عرض أعماله وفشل فيها، أما الأب فهو رسام «أكاديمى» ثرى وله وضعه المادى والاجتماعى، يضحك له النجاح دائما، حتى باعتباره رساما. يعيش حياة رغدة، فى عالم سعيد، «فى جزر أرخبيل جميل»، بعيدا عن الألم، عن الحرب، وعن مشاكل ومآسى الفقر التى يعيشها العالم الواقعى. هذا المهرب الفردوسى الرائع يواجه بالرفض من قبل الابن، والكاتب يجعلنا نشاهد ذلك عبر عينيه العمياوين. لماذا عينان عمياوان؟ إن السبب وراء هذا العمى الذى أصابه هو، فى الظاهر، سبب مزدوج. لقد أصبح أعمى حين علم بأن والد أحد أصدقائه،الذى توفى، قد أصيب بالعمى على أثر عمليات التعذيب التى تعرض لها فى أحد معسكرات الاعتقال، الذى كان يرأسه، ويأخذ على عاتقه مثل هذه العمليات والده هو، فيليبى. أما السبب الآخر الذى يطرح علينا لهذا العمى فهو مختلف تماما: لقد أصبح أعمى حين تلقى، بعد فشل معرضه خطابا من والده يحدثه فيه عن نجاح معرضه هو. هل هذا العمى، إذن، ناجم عن كونه مجرد كفارة، بتحمله لأخطاء الأب، والتى لم تدفع حتى الآن، أو أنه مجرد إشارة للحقد والضغينة إزاء نجاح الأب؟ وفى النهاية، عندما يموت الأب، بسبب ظاهرى هو أزمة قلبية، نجد أن خوليو، الذى لم يكن قداستعاد بصره-

يستعيده للحظة واهية سوف نتناولها بالحديث فيما بعد – ظل يصيح إلى جانب الجثمان :

«الآن أنت أيضا يا والدى، أصبحت أعمى. وأصم. انتهت مدة احتضارك. ولقد كنت أحبك... إليك، أيها المجرم،المنافق، الحقير، وجهت حبى. وأتيت لأقتلك. فأنا هو من قتلك . وعلى الرغم من أن الأبناء لا يرفعون أى نوع من السلاح فى وجه آبائهم، فهم الذين يقتلونهم. هل كان موتك هو المسخ المشوه لحقدى؟... أم هو العقوبة التى كان على ابنك أن يأتى بها إليك من الماضى؟... ربما الأمران معا: الأمران عن طريق عاهة العمى... العمى اللانهائى. لن أعرف أبدا الدافع الذى جعلنى أعمى . الشئ الوحيد الذى أعلمه أننى لست إلها، وإنما إنسان مريض من بين مرضى عالمك... لست بأفضل منك: فأنا أيضا قد عذبتك حتى الموت»(٦٠).

فى هذه المرة، نلحظ أن الحكاية مروية، فى جانب كبير منها، من خلال وجهة نظر خوليو. وعندما يتواجد على خشبة المسرح يصبح كل شئ مظلما ويتغير. نستمع إلى كلمات الشخصيات مثلما ينطقونها ولكن إشاراتهم، مواقفهم، أعمالهم، وجوههم نفسها، أى، طريقتهم فى التواجد على خشبة المسرح، ندركها جميعا من خلال النظرة التى يصرح بها خوليو عنهم ـ بين الكلمة والشخصية، بين ما نسمعه وما نراه تحدث قطيعة ـ نرى ونسمع على خشبة المسرح عالمين يتناقضان فيما بينهما : عالم القول وعالم الفعل، أما الحدث الدرامى فيصل إلينا كما لو كان حدثا مقسما، كإشارة مكونة من التناقض الفصلى ين الدالات ومدلولاتها . داخل هذا العالم الفردوسى الذى تعتقد الشخصيات أنها تعيش فيه ينبثق عالم آخر قاتم ومتنافر، الذى لا يراه أحد سوى خوليو، ونحن معه. والآن، حسنا، أى هذين العالمين هو العالم الحقيقى: عالم خوليو أم عالم الأب وأصدقاؤه ؟ الأب، الرجل صاحب القسمات المرحة، يظل على علاقة صداقة مع زوجين هما أرتيميينيو وماتيلدى ـ من نفس عمره، ومع ابنتهما ، نوريا، الذى يعد بمثابة أبيها فى مرحلة التعميد، ولكن خوليو يرى ويجعلنا نرى، أن ماتيلدى هى خليلة فيليبى ، وأن نوريا هى ابنتهما . والتطور اللاحق للعمل يؤكد أصالة نظرة خوليو. وكمتفرجين نميل، إذن، إلى الايمان بنظرة خوليو حيث هى الصحيحة، ويمكن لنا أن نثق فى الحقيقة التى يحملها هو. ومع هذا، فالأمور غير واضحة تماماً . فها هى بيرونيكا قد أتت مع خوليو، إنها محبوبته، رفيقته و دليله الروحى، امرأة تكبره سنا وتتمتع بشخصية أكثر نضجا منه. امرأة طاهرة، من الناحيتين الانسانية والأيديولوجية،

والتى تعتقد أن الحقيقة والأصالة بإمكانهما أن يعيدا البصر إلى خوليو. ترى بأنه عندما يكتشف خوليو ماهيته الحقيقية ويصبح بمقدوره جعل العلاقة بينه بين والده علاقة موضوعية، متحررا من العالم الذى يمثله هو، هنايتحقق شفاؤه. والآن حسنا، فخوليو يعيش فى جو من الرعب من جراء شكه فى أن بين بيرونيكا وفيليبى ميل متبادل، الشك الذى يجعلنا نشاهده على خشبة المسرح، كما جعلنا نشاهد العلاقة بين ماتيلدى وفيليبى ونوريا. ولكن فى هذه المرة نجد أن الشك، والنظرة التالية للواقع، هى سراب خادع ، حين يعترف بخطأه، يستعيد النظر. كمتفرجين فإن موقفنا إزاء ما نرى على خشبة المسرح يتلقى ضربة قاسية، ونسأل أنفسنا سؤالا منطقيا : إذا ما كان ما شاهدناه عن بيرونيكا وفيليبى، جنبا إلى جنب مع خوليو، أمراً مزيفًا، فهل ما شاهدناه يعد أمراً مزيفا أيضا، مع خوليو أيضا، عن فيليبى وماتيلدى ونوريا؟ ما الحقيقة هنا وما الزيف؟ ومن جانب آخر، فإن بيرونيكا قد انتقدت خوليو فى متعته الشريرة بتسليته على حساب أبيه وأصدقائه مستمتعاً بنظرته الساخرة. لا يكفى فقط أن ندين ما فى هذا العالم من مهزلة فظّة، العالم القائم على تغذية ثقافة المظاهر، من أجل التحرر منه. إن النظرة الفظة الساخرة للواقع ربما ليست هى الضرورية، حيث إن السخرية يمكن أن تكون وسيلة التزام مع هذا العالم الذى يصيبنا بالعمى من أجل النظرة المأساوية. وحتى نشفى أنفسنا ونعافى الآخرين، فلا علينا أن ننظر إلى الأقنعة التى يتخفى الآخرون وراءها أو التى نختفى وراءها نحن، وإنما لا بد من النظر إلى الأشباح المخيفة التى تضمها الحياة الواقعية بين جنباتها : هذه الخيالات التى تفزعنا هى التى لابد لنا أن نوجه ناظرينا إليها وأن نجعل الآخرين يرونها. سوف تكون قوتك وسرك حين ترقبها بعينين مفتوحتين»، تقول له بيرونيكا قبل نزول الستار بقليل.

هذه الأشباح قد تكشفت لنا على خشبة المسرح فى نظرة خوليو. وأقوى ظهور تأثيرى له على خشبة المسرح هو الذى شهده المشهد الذى توفى فيه والده. توفى على أثر أزمة قلبية، كما أسلفنا. موت أكيد، لكنه ليس حقيقة، حقيقة بالمعنى التراجيدى، حقيقة فى لغة التراجيديا. وما نراه مع خوليو هو هذا: والده يلقى حتفه على إثر طعنات وجهها له شبح الرجل الذى عذبّه، وأصبح خوليو أعمى بسببه. الشبح الذى أخذ يتحول إلى مادة رويدا رويدا على خشبة المسرح حتى تحمل كاملا دوره: معاقبة فيليبى على الجريمة التى ارتكبها ولم يتحمل نتيجتها.

ولكن هل هذا الشبح يوجد خارج دائرة وعى خوليو؟ قبل أن يموت فيليبى بقليل يصبح متوجها إلى بيرونيكا وخوليو: «الآن... فهمت... نعم أنتما إلهان» (ص. ٢٢). تصريح يتناقض تماما مع ما صرّح به خوليو إلى جوار جثمان أبيه، والذى ذكرناه أنفا: «فقط أعلم بأننى لست إلها فى النهاية...» فى مستوى الواقع اليومى، الذى عادة ما نطلق عليه الواقع، نجد أن موت الأب عبارة عن حدث عرضى مفاجئ، لا علاقة مرئية له بجريمته؛ وفى مستوى الواقع التراجيدى، الذى يدعونا الكاتب لرؤيته عن طريق خوليو، فهذا الموت هو، كما كتب دومنيتش، «عقاب مأساوى صارم». ولكننا نتساءل: ما هو المعنى الذى ينطوى عليه إله -خوليو- والذى ليس بإله حسب ما يعترف هو، وأنه حين يقوم بانزال العقوبة بالآخر يعاقب نفسه أيضا؟ أىّ عالم مأساوى هذا، إذن، الذى تصبح فيه الآلهة حين تعاقب أحد تعاقب هى الأخرى؟ أو أنهم ليسوا بآلهة؟ فى الحالة الخاصة بخوليو، نراه على صواب: إذا وصل آخرون يوما ما فسوف يمثلون دور الآلهة». ومع هذا، فقد وصلوا. هل الأمر عبارة عن شعار ثان؟ الشعار الأول، الذى ألمحنا إليه فى البداية، يبدو أنه لم يحلّ بعد بالنسبة لخوليو: فما زال لايدرى ما السبب فى أنه أعمى. خوليو، مع هذا يصبح- وهذه هى مهمته الدرامية- الأداة التى يكشف لنا بها عن الحقيقة المأساوية، وهو كذلك على أسى منه وبطريقة غير خالصة: لم يتعلم حتى الآن انتظار الأشباح الحقيقية للمزيفين، أولئك الذين يعذبونه ويرهبون بأولئك الذين يرهب بهم الآخرين. إنه أكثر من هذا، فمن المحتمل أن يلجأ لاستخدام الآخرين فى إبعاد الأولَ. إن السعادة فى النظرة الساخرة للواقع المعيب والمريض، الأمر الذى يبدو أن الكاتب يوحى لنا به، هى، بكل تأكيد، طريقة للإدانة، ولكنها ليست كافية لإنقاذنا من هذا الواقع. إذا كان خوليو قد تعافى من العمى الذى أصابه فى اللحظة التى تحمل فيها الحقيقة، قابلا الخطأ الذى كان يعيش فيه، أسير شكوكه، يعود لنفس الوضع السابق لأنه، فى المواجهة مع والده والعالم الذى يجسده هذا الأخير، ما أدى اللعبة نظيفة واستمر أسيرا للقيم التى كان يمثلها والده.

مرة أخرى يعرض الكاتب على المتفرج تحمل مسئولية الرد على الأسئلة التى طرحها فى عمله الدرامى: لماذا أصبح خوليو أعمى؟، من هم الآلهة التى وصلت أو الذين عليهم أن يصلوا عند نزول الستار؟

نرى أن الكاتب لم يكلف نفسه ولم يرد أن يعطينا إجابة؛ ونرى، أيضا، أنه ربما لايملك لهذه الأسئلة إجابة. ونرى – وهذا ما نقوم بتطبيقـــه على كل مسرح بويرو – بأنه يكتب فقط عندما وبسبب أنه لايملك أجوبة.

ولهذا، على وجه التحديد، يكتب أعمال تراجيدية، لا أعمالا كوميدية. فى هذين العملين، على وجه التحديد، يعرض بويرو من جانبه التأمل الإيجابى من قبل المتفرج لعالم التعذيب، ليس فقط باعتباره موقفا تاريخيا، وإنما، بصورة أكثر راديكالية، باعتباره موقفا – غائيًا لوجود الانسان على وجه كوكب الأرض، وليس من أجل أن يقول لنا سبب وجود التعذيب ولا لأن يهاجمه أو يدافع عنه بهذه الأسباب أو غيرها، على الرغم من أن الشخصيات تستخدم هذه الأسباب وغيرها، وإنما من أجل أن يهز عالمنا من جذوره، بعد أن يضعه موضع التساؤل. أود القول بأنه عالمنا وعالم كل واحد منا، والذى، فى بعض الأحيان، لايكون عالم الآخرين. وبفضل هذه الأعمال يصبح عالم التعذيب ليس هو عالم الآخرين ولا عالم آخر على الاطلاق.

٩ – المؤسسة La Fundacion :

خمسة أشخاص من الذكور يجمعهم المؤلف فى مكان مسرحى يتغير أمام أعيننا كلما تقدم الحدث. نعتقد أننا نجد أنفسنا، حين يبدأ العمل الدرامى، فى غرفة مريحة ومرحبة تطل على منظر طبيعى جميل، ونجد أنفسنا، فى نهاية الحدث، فى زنزانة أحد السجون. النزلاء الخمسة التابعين لمركز أبحاث حديث، الذى يطلقون عليه المؤسسة، يتحولون أمام ناظرينا بطريقة تدريجية إلى خمسة أفراد محكوم عليهم بالموت. هذا التحول الجسدى والميتافيزيقى لمكان إلى آخر هو نتيجة تحول أحد النزلاء الخمسة، توماس Tomas، والذى أصبح يتشكل فى صورة جهاز للرؤية، وليس فقط إلى وجهة نظر، الذى من خلاله نتمكن من فهم الواقع. إذا ما بدت لنا فى الجزء الأول لهذه «الأسطورة» – كما يطلق عليها مؤلفها – كلمات وسلوكيات الشخصيات الأربع الأخرى غير محتملة أو غير مفهومة أو لامعقولة، والتى لاتتواءم مع المكان المسرحى الذى يؤمن به توماس ونحن أيضا، إذ أنه يعتبر المكان الوحيد الذى نراه، فحين يبدأ هذا فى التحول نبدأ، على الرغم من أن ذلك يأتى فى صورة غير مريحة، بفقداننا تصديق رؤيتنا ورؤية توماس. وحين يتم أمر التحول، ولايصبح هناك مجال للشك فى أننا

نتواجد داخل زنزانة أحد السجون، وليس في حجرة إحدى المؤسسات، فنرى أننا قد استيقظنا من حلم متناغم، حتى نقع في أضغاث أحلام لاتقل عن تلك تناغما. لقد خضنا تجربة العمليه الرهيبة التي تعنى المرور من رؤية مذهلة، ولكنها جميلة، إلى رؤية جليّة، إلا أنها مرعبة. توماس، الذي كان خاضعا للتعذيب، لم يعرف كيف يتحمل فاعترف على زملائه، والذين أدخلوا السجن بخطيئته، فضّل من أجل أن يعيش دون أن يدمر نفسه، أن ينفي وينكر الحقيقة ويستبدلها بالكذب. وبعد أن وجد نفسه داخل عالم الكذب بدأ يخلق عالما جديدا على قدر ميله نحو السعادة والجمال، عالم بلا قتلى، بلا ألم، بلا تعذيب، بلا سجون، بلا هموم، ولكن كل هذا على حساب الحقيقة. هذا العالم الذي يعتقده ونعتقده معه حقيقة، يتحطم رويدا رويدا حتى لايبقى منه شئ. في العالم الجديد الذي يُعْرض علينا يظهر الخوف من جديد، الوشاية والنميمة، الموت، ولكن أيضا إمكانية البطولة والحرية. الشرط الوحيد يكمن في أن نجعل العينين مفتوحتين صوب الحقيقة، ننكر ونرفض أن نحلم بمؤسسات يمكن أن تجعلنا سعداء، وإنما مجانين، عندما يصبح المكان المسرحي خاليا في نهاية الدراما، تتحول الزنزانة من جديد إلى الغرفة الجميلة الكائنة بالمؤسسة، المعدة لاستقبال نزلاء جُدد. إن شهود هذا التحول الجديد، وخشبة المسرح فارغة، ولكن الصالة مترعة، هم نحن، المتفرجون. هل سنقبل الدخول مرة أخرى في اللعبة؟ هل خرجنا فعلا من المؤسسة التي نعيش فيها؟ ها هي «الأسطورة» تعض ذيلها وتعود لتبدأ من جديد.

بالطبع، فإن كل واحد من شخصيات الدراما يتقوقع في فرديته التي فرضها عليه المؤلف ويعيش المواقف المختلفة بطريقة شخصية، فتتكثف بهذا شبكة العلاقات فيما بينها وكذلك مع «الأسطورة». دون أن يفقدوا ذاتيتهم كأشخاص في أى لحظة متحولين إلى مجرد أوعية أو مرسلين للمعنى. إن الملخص الذي نقدمه نحن إلى القارئ هو، قسرا، نتيجة عملية محكمة خاصة بالمستوى الذي اخترناه لنتحرك فيه، والذي لايعد المستوى اللانهائي للبحث في موضوع واحد ويترك دون إضاءة للعديد من الجوانب والتفاصيل العاملة، كل منها بماله من دلالة، في علاقة داخلية مكثفة، تتفاعل إحداها فوق الأخرى، وكلها مجتمعة على البنية الكلية للدراما، كما هو أمر منطقي عند كاتب مثل بويرو باييخو الذي يقيم بناء كل واحد من أعماله على أساس متماسك.

لانود أن ننهى كلامنا، مع هذا، دون أن نتعرض لموضوع يبدو لنا متصلا بهذا العمل، المؤسسة La Fundacion، ولا علاقة له مع ماله من موضوع أو معنى عام.

ربما أن القارئ يعد مثل هذا الأمر شيئا مجردا، ولعله، إذا قرأ وعلم بما يجرى من أحداث، يراه لاعلاقة له بها. ولكنه يبدو بالنسبة لنا أمرا هاما.

إننا نفهم هذا العمل، المؤسسة La Fundacion، قريبا أو بعيدا عن موضوعه، كعملية بحث حول التنفيس التراجيدى، فى نفس الوقت الذى يعد فيه بمثابة بحث مُسَهِّل. والمصطلح «تطهير Catarsis»، منذ أن استخدمه أرسطو فى كتابه «فن الشعر Poética لكى يشرح واحدا من أكثر مهام التراجيديا راديكالية، أصبحت هناك تفسيرات عديدة له، وأصبحت له دلالات شتى، بحيث أصبح أكثر هذه المعانى صرامة من ناحية الترجمة هو الذى يدل على «التطهير Purificacion»، دون أن يكون هناك، مع هذا، اتفاق بشأن فاعل هذا التطهير: هل هو البطل المأساوى؟ هل هو المتفرج؟ أم هما معا؟ على كل حال، فإن المصطلح تطهير Catarsis يحتوى على نوعين من الحقيقة الواقعة: إنه مفهوم وتجربة راديكاليان. ويعنى عملية، وتحويلا لنظرة العالم يتم إنجازهما فى ذات الشخصية المأساوية والمتفرج على حد سواء. إن الحدث المأساوى يمتلك الفضيلة العظيمة التى تجعلنا نرى فى ضوء جديد الوضع الإنسانى، أو بصورة أبسط، تجعلنا نرى فى حقيقتها وحقيقة الوضع الإنسانى. وهكذا فإن التطهير يشكل، بالنسبة للبطل، نقطة الوصول إلى الألمعية. بالنسبة للاثنين فإن الوجود أو الوضع الإنسانى، أو كما يحلو لنا أن نسميه، يلقى بما يحمله من قناع ويكشف النقاب عن وجهه. البطل ينتهى إلى معرفة كل شئ والمتفرج يبدأ أولى خطواته على طريق المعرفة. هكذا، فى المؤسسة La Fundación.

هناك تناول أخير، لاندرى ما إذا كان فارغا لكننا نرى أن السكوت عنه يخل بشرف المهنة. فى أعماله الدرامية الأخيرة، المكتوبة والمنقحة يبدو أن بويرو بابيخو مصرٌ، بحق رغم عدم الحاجة إليه، على أن يُكذِّب أولئك الذين، بلا حق وبلا حقوق، يحاولون قوقعة كاتبنا ضمن إطار مجموعة الكتاب الذين يقيمون بناء أعمالهم المسرحية داخل أشكال وصيغ تقليدية بنيوية، وعلى هامش الأشكال التجريبية الجديدة التى تكمن فى مفاهيم جديدة عن المكان المسرحى. من بين آخرين، ريكاردو دومنيتش Ricardo Doménech، فى دراسته العظيمة المذكورة، قد برهن على كيف أنه منذ عمله الأول، قد قام بويرو بطرح حلّ جذرى، لا فى صورة تجريدية أو نظرية، وإنما بطريقة محددة فى كل عمل درامى، مشاكل بنيوية تفصح عن وعى – لنقل وعيا مهنيا – ساهر،

يقظ، غير مائل «للتجريب». فقط عند بويرو لاتعد الإجابة على أى تقليع ولا الصدى الصادر عن بعض المواقف القادمة من الخارج، إلا نتيجة لعملية شخصية وعضوية داخلية، لها مقدمات أو أصول يجب البحث عنها -وهناك سوف نعثر عليها- فى مفهومه الخاص للمسرح. إن ما يشغلنا، مع هذا، هو أن بويرو بابيخو يقلق بقدر زائر، حين يقيم بنية أعماله الدرامية، فى رغبته فى أن يجعل من إسهاماته فى حقل الأشكال الجديدة للمسرح المعاصر أمرا ظاهراً ومعلنا بشكل رسمي، ثم يبدأ فى بناء أعماله الدرامية على هذا الأساس الشكل الجديد؛ كاسرا بهذا التوازن الوراثى المضمون -الشكل الذى ظل يميز أعماله حتى الآن. إن مجرد أن تقوم. مؤثرات الإغراق» efectos de inmersion بتغطية، بداية من عمله حلم العقل El sueno de la rozon، ولكن بشكل حاد فى وصول الآلهة La llegada de los dioses والمؤسسة La Fundacion، مكان على درجة كبيرة من الأهمية فى الاقتصاد الكلى من الصرح البنائى للدراما، يبعث الخوف فينا من أن الكاتب، حين يكسر وحدة بناء العمل الدرامى، القائم على الانسجام التعقيدى والحيّ للعلاقات بين الشكل والمضمون، يخضع المضمون للشكل شارعا فى تقليد تجديدى يعد خطرا من ناحية الشكل. أليس ذلك الذى يفعله بويرو منذ عمله حلم العقل والعمل الآخر المؤسسة تكرارا لنفس الوسائل؟ بالطبع فلسنا بصدد وضع كل عمل من أعماله فى دائرة التساؤل من حيث قيمته المسرحية الخاصة. فكل واحد من هذه الأعمال يعد فى ذاته إسهاما قيّما إلى المسرح الغربى المعاصر، ولكن إذا ما وضعنا هذه الأعمال جنبا إلى جنب ونظرنا إليها نظرة كلية، فسوف تترك فينا انطباعا مقتضاه أن الكاتب يكرر، مع تغييرات وتنويعات برّاقة، نفس الصيغة البنيوية الدرامية. ومن الناحية الشكلية، فإن جويا Goya فى حلم العقل، وخوليو Julio فى وصول الآلهة وتوماس Tomas فى المؤسسة، بالنظر إلى الوظيفة التى يقومون بها، هم يمثلون شخصا واحدا.

نخلص فنكرر، على وعى تام بما نكتب، هذا: لايعُد بويرو بابيخو اليوم الكاتب المسرحى الأكثر أهمية فى إسبانيا فى فترة مابعد الحرب الأهلية فقط، وإنما -وهذا لابد من التأكيد عليه بشدة- كاتب مسرحى أوروبى يستخدم لغة صالحة وقيّمة فى أىٍّ من لغات عالمنا الغربى. إن فنه الدرامى يعد، بالتالى، ميراثا مشتركا للمسرح المعاصر الأفضل، وليس فقط المسرح الإسبانى.

ثانيا - ألفونصو صاصترى(١٩٢٦) فى مرحلتين Alfonso Sastre :

١ - من «الفن الجديد» إلى «مجموعة المسرح الواقعى»

إن الصورة الأولى التى تتجمع فى أذهاننا عن ألفونصو صاصترى Alfonso Sastre هى صورة المناضل، دائم الوجود فى الثغرة، صورة واحد من رجال المقاومة الذى يمتلك حبا عميقا وصادقا للمسرح، يتحرك بوازع من رغبة جارفة فى تجديد المسرح الإسبانى على جميع مستوياته البنيوية، يتمتع بذكاء نقدى ثاقب وبمقدرة لانظير لها على الجدل. أما الصورة الثانية فهى صورة كاتب درامى مُنع من الاتصال الطبيعى بالجمهور، الاتصال الذى كان بإمكانه أن يخلق القواعد اللازمة لعلاقة متبادلة خصبة بين الكاتب والمجتمع الذى حاول الكاتب أن يتوجه إليه، فيمنع بهذا، عن طريق العلاقة الطبيعية بين المؤلف والجمهور، موقفا مضرا بالنسبة لمسرح صاصترى باعتباره مسرحا عقيما للمجتمع الذى كتب من أجله وخصص الكاتب له مجهوده الخلاّق. ولكنه، فى نفس الوقت، كان سيمنع راديكالية النقد فى مجموعتين غير متصالحتين، متجادلتين بلا ضرورة - مجموعة مؤيدة لصاصترى وأخرى مناوئة له - ولماذا لانقله؟ - باتجاه نحو تحويل هذا المسرح إلى شكل أسطورى من خلال دوافع أكثر أيديولوجية و، أحيانا، لاتكون هذه الدوافع هدفا، نظهر فى صورة نقدية صارمة، مهيئة الفرصة، حين تتعرف على ماهيتها، لغموض ما بين القيمة التاريخية والقيمة الفنية الجمالية أو، إذا أردنا، بين البعد الاجتماعى والبعد الدرامى، أو بين النظرية والتطبيق لأعمال صاصترى. والنتيجة المؤلمة لكل هذا أنه يوم بيوم -يمكن أن يتغير كل شئ. حيث إننا نتحرك، فى سعادة، داخل مكان مؤقت، يتمتع بمستقبل واسع -هنا يتحول الكاتب صاصترى ومسرحه، عبر تراكم الظروف الظالمة واللامعقولة -نتكلم من الناحية العقلانية-، إلى ضحية (وبطل) وإلى فريسة (وسلاح)، عندما كان عليهما أن يكونا، على الترتيب، شاهدا وشهادة، وسيطا ووساطة عاديين، وليسا استثنائيين. والنتيجة المؤلمة أيضا هى أن صاصترى كان عليه أن يضع من مسرحه عملا فرديا، ليس فقط بسبب هجر استقرائى من قبل الجمهور، وإنما أيضا من قبل النقد، الذى لم يكن أو لم يُردْ -باستثناءات مشرفة- أن يكون نقداً خالصا، وإنما فضّل أن يصبح إدعّاء، ودفاعا، وتعديًا أو احتجاجًا.

لترسم فى هذه الفترة الأولى، رغم أن ذلك سيكون بصورة موجزة، تاريخ هذا الكفاح لرجل المسرح صاصترى، لاجئين إلى شواهد من الدرجة الأولى، شواهد صاصترى نفسه وشواهد رفقائه فى الكفاح.

الفترة الأولى، التى كان فيها صاصترى ما يزال شابا، بدأ فى عام ١٩٤٥ بالفن الجديد Arte Nuevo. «ظهر الفن الجديد عام١٩٤٥ كشكل -ربما يكون صاخبا وغامضا- للتفوّه بكلمة «لا» لكل ما يحيط بنا؛ والشئ المحيط بنا، بنا نحن الذين أحسسنا ميلا تجاه المسرح، كان على وجه التحديد المسرح الذى ظهر على ساحتنا المسرحية. إذا كان هناك أمر قد جمع شملنا، فقد كان كل كاتب فى جانب (خوسيه جوردون Jose Gordon، وألفونصو باصو Alfonso Paso، وميداردو فرايلى Medardo Fraile، وكارلوس خوسيه كوستاس Carlos José Costas، وخوسيه فرانكو Jose Franco، خوسيه ماريا بلاثيو José Mariá Palacio، وأنا، بين كتاب آخرين)، كان على وجه التحديد ما يلى: إظهار حالة الاشمئزاز إزاء المسرح البرجوازى لتلك الفترة: بينابينتى المتوفى (فى تناقض مع شخص بينابينتى الحىّ)، الميلودراما الجليقيّة الحزينه لطورّادو Torrado، البشاعات الخاصة بفترة مابعد الفروستراخان والعروض شبه الفلكلورية، وحتى لا نعُد ما تبقى من آثار ضعيفة لمسرح ماركينا المنظوم شعرا وتجارب مؤلمة أخرى للفراغ»(٦١). وكموقف مكمل لهذا الموقف الاحتجاجى والرفضى إزاء المسرح الاسبانى الفقير وعديم القيمة للسنوات الأولى التى تلت الحرب الأهلية، يأتى الموقف الذى أصرّ على بعث الإمكانية فى تجديد وإعادة الكرامة للمسرح: «وفى تلك الآونة لم يكن هناك قصد سوى العمل على التجديد الكلى للمسرح» (خ، م، دى كينتو، ص. ٤٠). بالنسبة للموقف الأول، فقد وجد طريقه الطبيعى فى المقالات، والملاحظات والمقالات التى كتبها صاصترى -رغم أنها لم تكن صادرة عنه وحده- فى الصحف والمجلات، وخاصة فى «لا أورا» [الساعة]، فيها يعمل صاصترى على تحديد أفكاره عن المسرح فأعطى شكلا لنظرية مسرحية كأداة للإثارة والتحول من قبل المجتمع. أما الموقف الثانى فهى تحدد عملية إبداع سلسلة من الأعمال ذات الفصل الواحد أبدعها قلم صاصترى أو أقلام رفقاء شبان من أنصار الفن الجديد، عرض بعضها على خشبة المسرح ونشر البعض الآخر فى مجلد تحت عنوان المسرح الطليعى Teatro de Vanguardia. إلى هذه الفترة تنتمى أعمال مثل أورانيوم ٢٣٥ Uranio 235 وتداعى الأحلام Cargamento de suenos.

إن سلسلة المقالات النقدية المنشورة فى «لا أورا» عامى (١٩٤٨-١٩٥٠) تقود صاصترى إلى «بداية مرحلة مع الأخذ فى الاعتبار أن المسرح عبارة عن وظيفة اجتماعية- سياسية». وقد أخذت هذه البداية تتطور بأعلى سرعة أو تبلغ كمالها خلال السنوات التى تلت محاولة تأسيس، عام ١٩٥٠، مسرح «التاس» [مسرح إثارة المجتمع] (صاصترى ت. ت، ص.٥٦). وأول ما حدث من جرّاء هذا الوعى- كتب صاصترى فى عام١٩٦٣- هو أن وجهتُ اهتمامى الدرامى صوب الموضوع الكبير المتعلق بالتحول الثورى للعالم. وفى هذا الاطار، نجد أن عمله: حوار مثير للشجن Dialogo Patetico (١٩٥٠-١٩٥٣) كان، على وجه التحديد، أول بلورة، مثيرة، لهذا الاهتمام بفرعيه: اكتشاف الوضع السياسى للمسرح، بكل ما يمكن أن يستدعيه مثل هذا الاعتبار والتقويم للبنية المأساوية للعمليات الثورية من إشكالات» (نفس العمل لصاصترى، ص١٤١). فى أكتوبر عام ١٩٥٠ نشر فى «لا أورا» بيان، موقع من قبل ألفونصو صاصترى وخوسيه دى كينتو، من عشرين بندا، تم الاعلان فى البند الأخير منها عن تأسيس مسرح «التاس». يؤكد فيه مؤلفاه على أنهما يفهمان المسرح على أنه «فن اجتماعى»، والذى من خلاله سيحاولان «حمل الثورة» إلى كل مجالات الحياة الإسبانية»؛ وأن المجتمع، فى زماننا، يمثل درجة أعلى من الفن، كما أن مسرح «التاس» ليس «مسرح حزب ما» ولا «مسرح طبقة البروليتاريا»؛ وفى المادة الخامسة عشرة من البيان ورد: «إذا كان مسرح «التاس» رفضا عميقا للنظام المسرحى كلية الذى يتواجد على الساحة الإسبانية -وفى هذا الجانب لن تكون وسائلنا مختلفة عن تلك التى تستخدم من قبل مُحرّض فى عملية تدميرية كاملة ومن ناحية أخرى، فإنه يعمد إلى الانضمام سريعا إلى الحياة القومية، وذلك بالنية العادلة والمشروعة فى الوصول إلى التواجد داخل بنية المسرح القومى الأصيل. لأنه إذا ما كانت هناك دولة إشتراكية فلابد أن يتوافق معها مسرح اشتراكى (اجتماعى) قومى، وليس مسرحا برجوازيا ذلك الذى بدأ يتوارى شيئا فشيئا». كما تتم الإشارة فى هذا البيان أيضا إلى المواد المستخدمة فى العمل من قبل مسرح «التاس»: على سبيل المثال، هناك أعمال أرنيست توييّر Ernest Toller، وآرثر ميلر Arthur Miller، وساسترى Sastre، جابريل مارثيل Gabriel Marcel، سالاكرو Salacrou، جلسورثى Golsworthy، وأونيل D'Neill، الخ... هذا بالاضافة إلى أعمال الموقعين أدناه (ت. ت. صفحة ٩٩-١٠٢). لقد مات مسرح «التاس» يوم ولادته، أو، كما كتب خوسيه دى كينتو، «لم يتمكن من أن يتجاوز

كونه بياناء (ت-ت، ص.٤٩). وهو الأمر الذى، إذا ما أخذنا فى الاعتبار «الظروف»، لم يكن مستغربا. وأخذا فى الاعتبار ليس فقط مضمونه، وإنما شكله- وخاصة بعض فتراته التى لا تعفى من البلاغة- فليس أمامنا سوى أن نسأل أنفسنا حول ما إذا كتب البيان بنية نقله إلى عالم الواقع - وهو الأمر الذى نستغرب الشكل الذى ظهر به - أم أنه كان فقط مجرد عملية احتجاج والإعلان عن النفس. وباعتبار هذه الظروف التى لم يستطع إنكارها لا ألفونصو صاصترى ولا خوسيه دى كينتو، فقد كان من الضرورى اللجوء إلى أسلوب آخر وتكتيك آخر من أجل نقله إلى عالم الواقع، إذا ما كان ذلك هو الأمر المهم لديهم فى الحقيقة. لقد كان عملا ذا مغزى ومثيرا، ولكنه لم يكن عمليا على الاطلاق. ومع هذا، كما يكتب صاصترى، «فقد كان للبيان الصدى المسموع فى إسبانيا وخارج إسبانيا» (ت.ت، صفحة ٨٧). على الرغم من أن البيان لم يصل إلى عالم التطبيق العملى كبرنامج، إلا أنه كان يعنى اتخاذ موقف هام، صيحة احتجاج وإنذار لم تقع فى فراغ ولم تضع فى غياهب الصمت. إنه أمر ضرورى، وخاصة، أمر أعلن عن وجوده، كافح من أجل أن يتحدث عن نفسه، أخذ لنفسه أوراق اعتماد وخرج إلى الضوء على مرأى ومسمع من الجميع. وبالنظر إلى الأمور بهذه الصورة، نجد أن مسرح «التاس» لم يفشل. إن الصراع بغية تجديد المسرح قد استمر على قدم وساق «كما أنه قد زاد حدة. وعبر صفحات «البريد الأدبى El Correo literario»، دون هدنة أو راحة، استمر ألفونصو صاصترى فى جلده وكشفه للنقاب عن أولئك الذين لم يقوموا بشئ سوى الحط من قدر الامكانيات الهائلة الاجتماعية- السياسية للأدب» (خوسيه دى كينتو، ت.ت، ص٥٠). بالنسبة لألفونصو صاصترى فقد بدأت فترة طويلة، التى ما زال يتواجد فيها، من البحث فى أعماق الواقعية، والتى تطورت، فى نفس الوقت، على جبهتين: الجبهة النظرية (مقالات، محاولات، تشخيصات، بيانات، كتب) والجبهة الشعرية (أعماله الدرامية). وقد أسفرت الجبهة الأولى فى هذه الفترة عن بعض الآثار مثل «الحوار حوار المشاكل الحالية للمسرح فى إسبانيا آنذاك» (سانتانوير ١٩٥٠)، كتاب دراما ومجتمع Drama y Sociedad (Madrid, Taurus 1956)، البيان «فن كبناء» (Acento Cultural, 1958)، تأسيس (ج.ت.ر -مجموعة المسرح الواقعى) بالاتحاد، من جديد، مع خوسيه دى كينتو (١٩٦٠)، «وثيقة حول المسرح الإسبانى» (١٩٦١)، والتى كانت، فى نفس الوقت، كبرنامج عمل، كتحليل نقدى لموقف وبيان لبعض النوايا، والتى تم توقيعها من قبل صاصترى وكينتو وممثل مجموعة المسرح الواقعى،

وكتب تشريح الواقعية Anatomia del Realismo (Barcelona, Seix Barral, 1965) والثورة ونقد الثقافة La revolucion y la Gritica de la cultura (Barcelona, Grijalbo, 1970). هذا العمل الضخم أصبح يعنى ليس فقط صياغة جماليات جديدة، ولكن يعنى تحزُبا دائما يشد من أزرها وعملا مباشرا، بناء وهدّاما فى نفس الوقت، عن البنية الكليّة للمسرح الاسباني، يكفى أن نرى، على سبيل المثال، المواد الواردة فى «الوثيقة حول المسرح الإسبانى»، والتى يتم فيها شن هجوم، وإدانة، واقتراح إصلاحات أو الوصية بطرق جديدة (انظر، ت.ت، صفحة ١١٩-١٢٥). إن الواقعية التى يدرسها صاصترى فى بحثه إلى جانب مجموعة المسرح الواقعى لابد لها أن تكون، طبقا له «مضادة للإمكانيات، مضادة للشعبية، مضادة للموضوعية، مضادة للطبيعية ومضادة للبنيوية» (تشريح الواقعية، صفحة ١٢٢-١٢٤). أرى أنه من الجدير بالذكر أن نبرز هنا بعض الأفكار حول «الاشتراكية- الواقعية» :

إن الثورة التى يبعثها الفن فى الواقع تعد عنصرا تقدميا من الناحية الاجتماعية. فى هذا يكمن التزامنا إزاء المجتمع.

إن الفن لمجرد أنه يعمل على كشف بنية الواقع، يقوم- فى معنى عام وأوسع، معنى قضائيًا، لكلمة العدالة- بمهمة قضائية. إن هذا الأمر يجعلنا نشعر بما لنا من فائدة بالنسبة للمجتمع الذى نعيش فيه، رغم أن هذا المجتمع، فى بعض المناسبات، يرفضنا.

إن الأمر الاجتماعى هو درجة أعلى من الفن. فها نحن نفضل العيش فى عالم منظم بطريقة عادلة وخال من الأعمال الفنية، على العيش فى عالم آخر ظالم ويزدهر بالأعمال الفنية الممتازة.

على وجه التحديد، فإن مهمة الفن الأساسية فى العالم الظالم الذى نعيش فيه تكمن فى تغييره. ويصدر الحافز على هذا التغيير، فى النظام الاجتماعى، عن فن يمكن أن نطلق عليه، منذ الآن، فن «الطوارئ»: هذا الفن... إنه مطلب عاجل للعدالة، بنية أن يكون لذلك صداه فى النظام القضائى.

فقط إذا كان الفن ذا نوعية جمالية عالية يصبح قادرا على تغيير العالم. ولنلفت النظر إلى أن العمل الردئ الصنعة لانفع يُجدى من ورائه.

إن الاشتراكية -الواقعية تشير إلى الموضوعات العظيمة لزمن أصبح ما هو اجتماعي قابعا في درجة عليا من درجات الاهتمام الانساني. هذه الموضوعات هي: «الحرية، المسئولية، الاحساس بالخطأ، التوبة، الخلاص». ولكنها تتناول ليس في الانسان باعتباره فردا»، وإنما «في الإنسان كعلاقة، كمكونٍ لجزء في النظام أو الفوضى الاجتماعية».

إن الفنان (أو الكاتب) «يشعر بأنه برئ ليس من جرّاء تمام العمل الفني في ذاته، وإنما من أجل التطهير الاجتماعي الذي تقدمه الأعمال».

إن العاطفة الجمالية الناجمة عن الفن والأدب «الاجتماعي الواقعي» تحظى بنواة كبيرة أخلاقية، التي، بكسرها، يظل في روح المتفرج حين يذهب كل ما هو جمالي خالص. هذه النواة تعتمد نفسها. مطهرة، من الناحية الاجتماعية. أما الكاتب والفنان فيعرفانه ويعملان بوعي كامل بهذا الافتراض: افتراض العرض «السياسي» لأعمالهما (تشريح الواقعية، ص. ١٧-٢٢).

أما مجموعة المسرح الواقعي، على خلاف مسرح «التاس»، فقد تمكنت من العمل حيث عرضت ثلاثة أعمال في الفترة ما بين يناير ومارس عام ١٩٦١. هذا العمل المرئي، الذي تجسد فوق خشبة المسرح، ولم يقتصر على النص المكتوب فقط، من قبل مجموعة المسرح الواقعي كان بمثابة تجربة هامة جدا وشكلت مثالا أو نموذجا يحتذى به بالنسبة للعرض المسرحي لهذا المسرح الذي عرف باسم «المسرح العاجل» الذي امتدحه صاصترى. وهكذا فقد تمت البرهنة على أنه بالإمكان قيام ثورة في المسرح الاسباني من خلال المسرح نفسه، هذا إلى جانب وجود جمهور «شعبي» الذي كان لابد من الدخول إلى عالمه، فقد كان هناك على أهبة الاستعداد وفي قائمة الانتظار، الجمهور الضحية لتنظيم غير ملائم وخاطئ للمسرح. وقد أدت تجربة وخبرة مجموعة المسرح الواقعي(٦٢) إلى الكشف عن هذا الجمهور وأبانت عن إمكانية الحوار معه، كاشفا النقاب، كما كتب صاصترى نفسه، عن «شراهة من أجل الحوار» (تشريح الواقعية، ص١٦٠).

إن العمل الذي أنجزه صاصترى وزملاؤه، خلال ما يزيد على عشرين عاما، من الكفاح على أرض العالمين النظري والعملي، الذي ازداد ثراء بتأسيس ونشر مجلة

الفصل الأول Primer Acto (ذات الأهميـة الكبـرى فى تاريخ المسـرح الاسـبـانى المعاصر)، قد لعب ومـا زال يلعب دورا من الدرجة الأولى فى تاريخ مسـرحنا، وهذا بعيدا عن الاتفاق أو الاختلاف الجزئى أو الكلى مع الفكر الجمالى لصاصترى Sastre. فى تاريخ هذا المسرح نجد أن صاصترى الذى نشر وأسس الحركات قد قام بمهمة لايمكن لأى مؤرخ للمسرح الاسبانى أن يتجاهلها، المهمة التى ليست تحديدا مهمة «معكر الصفو»، كما كان يحلو لبيريث مينيك أن يكرر، ولكن مهمة من يحمل رسالة توعية وإدّعاء لعملية تاريخية. لاضحية ولابطل: إنه شاهد على الواقع.

٢ - الانتاج الدرامى لصاصترى :

بدأ صاصترى مشواره ككاتب درامى مبكرًا جدًا، فى السنوات الشبابية للفن الجديد Arte Nuevo. من بين الأعمال الأربعة التى كتبت فى هذه الفترة الأولية (الموت يقرع الأبواب Ha sonado La muerte، الكوميديا المسرنمة Comedia Sonambula، أورانيـوم ٢٣٥ Uranio 235، تداعى الأحـلام De Suenos Gargamento)، كـتب صاصترى العملين الأولين بالاشتراك مع ميداردو فرايلى Medardo Fraile، والعملين الآخرين يظهران فقط فى الطبعة الأخيرة والأكمل لمسرحه[٦٣]. وبعد هذه الفترة التجريبية الأولية والقصيرة بدأ بعمله مقدمة مثيـرة للشجن Prologo Patetico، وهو العمل الذى اعتبره الكاتب «طريق تعميده ككاتب درامى» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص. ٥٩)، مجموعة الأعمال الدرامية الفاعلة للثورة داخل المجتمع، «وكان موضوعها الأساسى هو الثورة»، «الثورة الاجتماعية لزماننا، الموضوع الذى - مازال يقول صاصترى - أتناوله فى مسرحى باقتراحات مختلفة ودرجات متباينة من الاقتراب من القاع الأخلاقى والميتافيزيقى للموضوع، أى، المشكلة» (دومنيتش، ت - ت.، صفحة ٤١). فى عام ١٩٥٣ يفتتح عمله : فصيلة على طريق الموت Escuadra Hacia La Muerte، الذى يعنى بالنسبة لمؤلفه «البداية النهائية لحياته كمؤلف مسرحى» (صاصترى ت - ت، صفحة ٥٦). وتبع هذا العمل أعمال أخرى على درجة كبيرة من الأهمية فى مشوار الفن الدرامى لصاصترى، وقليل منها حمل جواز سفره إلى خشبة المسرح. فى بعض هذه الأعمال نجد أن موضوعها الظاهر يتمثل فى الثورة (دلو القمامة El Cubo de La basura، الخبز للناس جميعا El Pan de Todos، جيرّموتيّل صاحب

العينين الحزينيتين Guillermo Tell tiene los ojos tristes، الأرض الحمراء Tierra roja، فى الشبكة En La red) وفى كل هذه الأعمال نجد الموضوعات التى أشرنا إليها آنفا – الحرية، الشعور بالذنب، المسئولية – مقدمة فى إطار حدث يتطور فى بلد معين، فى إسبانيا (موت فى الحى أو النطحة Muerte en el barrio of a cornada)، أو فى بلد "أجنبى"، ولكنه ذو دلالة إسبانية (اللوذعية أو الهجوم الليلى Asalto nocturno،على سبيل المثال). فى عام ١٩٦٧، بعد مرور ست سنوات دون أن يفتتح أىّ عمل له، تمكن من عرض عمله الدرامى مهمة الدجى Oficio de tinieblas، الذى كتب عام ١٩٦٢[٦٤].

١ – إذا ما ركزنا على تحليل الأعمال الأولى التجريبية المسرحية للشاب صاصترى من خلال وجهة النظر التاريخية فسوف نجد أن أبرز ما فيها منذ الوهلة الأولى هو حالة القطيعة بينها وبين المسرح الذى كان سائدا فى إسبانيا خلال عقد الأربعينيات: إزاء موضوعات صدّاحة وفارغة، محملة بجرعات ساذجة بقدر كبير أو قليل فى بعض الأحيان، يأتى صاصترى ليقدم مسرحا مختلفا، يستخدم فيه عناصر طليعية ورمزية. لم يكن ذلك الاختلاف من الناحية الشكلية فحسب، وإنما أيضا من ناحية المضمون، وخاصة، من ناحية النوايا التى أدت إلى ظهوره: إثارة القلق، والاهتمام، وتحريك الفكر. كانت تلك التجارب على درجه كبيرة من الأهمية لما كانت تتطلع إليه، فهى فقط فى إطار السياق التاريخى الذى نشأت فيه تأخذ مكانتها الهامة، كما دلّ على ذلك ديكاردو دومنيتش[٦٥]. وحين ننظر إلى هذه الأعمال باعتبارها أعمالا مسرحية، نجدها تعج بالأسلوب الخطابى، ويقل فيها الجانب الدرامى. إن كاتبها يود أن يقول أشياء كثيرة فى آن واحد، دون أن يصيب فى تجسيدها فى حدث درامى، وكذلك، فالشخصيات تظهر على خشبة المسرح لتنطق بالعبارات الدرامية أو، ربما، ليقول المؤلف من خلالها كل ما يقلقه ويبعث الضيق فى نفسه. عبارات، من ناحية أخرى، تأتى فى إطار يغلب عليه الشمول ومحملة برمزية تأتى عضوية فى غالبها. كما يعد أساسيا فيها التقنية السريالية المستخدمة فى العديد من المشاهد.

وعن آخر هذه الأعمال، تداعى الأحلام Gargamento de suenos, السابقة على فكر بيكيت Becket طبقا لكلام دومنيتش (المقال المذكور،ص. ٤٠)، كتب مولفه: «عمل كتبته وأنا فى سن العشرين. وقد أتت تعبيراً صادقًا عن موقفى الروحى فى تلك الأثناء،

وتحديث خطوطها العريضة بمعالم الغضب وعدم الرضى. تعنى الاحتجاج ضد التقاليد الشكلية...، ومحضر وفاة كتب من منطق اختناق التشنج العدمي – الدينى» (ت.ت ص ١٣٩). إذا ما كان الكاتب يعالج، فى أورانيوم ٢٣٥ Uranio 235 ، من خلال تقنية الحوار وتقنية المشهد غير الكافيين، موضوعا يهمنا جميعا، موضوع أول انفجار ذرىّ، مقدما، كما كتب دى كوستر، «صورة تشاؤمية للمجتمع الحديث غير القادر على إحكام السيطرة على التقدم فى مجال العلوم »[٦٦]، ففى تداعىَ الأحلام نراه يكتب عملاً يمكن أن نطلق عليه عمل الاعتراف، الاعتراف بأزمة روحية – دينية. البطل، مان Man – اختصار لاسم مانفريد Manfred، ولكنه لفظ متجانس الصوت مختلف المعنى، فى اللغة الألمانية، فهو اختصار لكلمة» الإنسان – يحكى حياته لشخصية سريّة، سمّى خيسوا. لقد أنقذت امرأة من الانتحار، والتى أحبها فيما بعد وقتلها فى جريمة عاطفية. مان يحس نفسه كأنه «عاطفة بلاهدف، خطأ من أخطاء المكان. وقبل أن تغادره الشخصية السريّة وتتركه وحيدا، تقول له: «فى الحقيقة، فى الحقيقة، أقول لك بأنك لم تكن وحدك فى هذه الليلة.» ينهض مان مكررا فى ضيق شديد كلمات خيسوا وينادى عليه، كمن ينادى على أمه كى تعيد إليه ما أخذته منه: «غرفة نومى... اللمبة الحمراء فى الزيت... ينزف الدم من المسيح فوق رأسى»، أى، الايمان الذى هو فى حاجة إليه كى يموت. ومع هذا، يصبح وحيدا. خيسوا –المسيح، أهو حلم؟، واقع حقيقى؟– لا وجود له، لايرد عليه. لا وجود لأحد سوى الموت الذى يقاسمه لعبة الشطرنج. ثم يتيه. كان صاصترى مُحقا حين أشار إلى أسبقية هذا العمل الشبابى على المسرح الطليعى الحالى. وفى محاولة منه لتحديد بعض الاختلافات كتب: «إن عدمية الاعتقاد لدّى كانت موقفا غير مقبول، غير مُتحمّل. إن رفضى قد أنكر أيضا اليأس؛ لقد برز كخوف من لاشئ وما كان قط أشبه بسخرية من الانسان. كان، فى مجمله، عدم اعتقاد صوفى؛ كان إحساسى بالعدمية مرتكزا على وعى إنسان خادع؛ خضوع (اللاشئ) وأمل (اللإنسان المتحول) كانا الركيزة الأساسية لموقفى المتذبذب، والذى لم يكن ثابتا إلا فى نظام الأخلاق الفردى» (ت، ث ص.١٤). هذا النشاط الأولى لم يصل، مع هذا، ليتبلور فى موقف درامى ولا فى رموز ذات معنى فيما وراء الشخص، ذات قيمة موضوعية. وما يذكره الكاتب عن الركائز الأساسية فلم تكن تتعدى مستوى النية الخلاقة، فما كان لها وجود حقيقى على صفحات العمل، وقد انطوت على معنى، لعيب فى وضعها موضع التنفيذ هو، بالمرة، شديد الغموض ومحدد للغاية. إنه هام باعتباره مسرحا شابا،

وما تواتينا الجرأة، مع ذلك، أن نطلق عليها هذا الوصف «عمل سابق على فكر بيكيت»، وهو الأمر الذى يتطلب أكثر مما ورد فيه من مجرد محاولة بسيطة.

٢ - فصيلة على طريق الموت Escuadra hacia la muerte، العمل الذى عرض على خشبة المسرح بواسطة المسرح الشعبى الجامعى، تحت إدارة جونتابو بيريث بويج Gustavo Pérez Puig، على مسرح ماريا جيريرو بمدريد فى ١٨ مارس عام ١٩٥٣، كما تم تمثيله مرتين بعد ذلك (٢٢، ٢٤ من نفس الشهر) وقد منع العمل من العرض وتم سحبه بأسلوب ظالم متحكم، الأمر الذى جعل هذا العمل يضع الحدود القوية للميلاد الجماهيرى لكاتب درامى جديد. اعتبر هذا العمل من بين الأعمال المناصرة للعسكريين، وكذلك اعتبره البعض مناوئا لهم (للعسكريين)، وكلها معانى هامشية، وعليه فقد كانت هناك تأويلات نقدية عديدة لهذه التراجيديا(٦٧).

ينقسم العمل إلى جزئين يتكون كل منهما من ستة مناظر، ترتبط فيما بينها عن طريق تقنية «الظلام». فصيلة عقوبة، تتكون من عرّيف وخمسة جنود، كل منهم أذنب فى شئ، أرسلت إلى منطقة تتوسط مقدمة جيوش الأعداء ومقدمة القوات التابعة للفصيلة وذلك فى مهمة انتحارية. يتركز الجزء الأول من العمل حول النزاع الذى يحدث حالة من الصدام بين العريف، الذى يمثل السلطة الخالصة المعقدة، والجنود الخمسة، ضحايا هذه السلطة. الصراع بين مبدأ السلطة ومبدأ الحرية يتم حله عن طريق تمرد الجنود وإجتماعهم على قتل العريف إلا واحدا منهم، هذا الخامس، لويس، لم يستطع الاشتراك معهم لأنه كان خارج الخدمة. فى الجزء الثانى يقدم لنا الكاتب الطرق الفردية المختلفة لتحمّل مثل هذا الموت، بدءًا من العمل الحر الذى تم إنجازه، والردود المختلفة على الحرية التى كانت بدايتها اللجوء للعنف، هذا بالاضافة إلى الدلالة الوجودية للموقف - الأسمى الذى أصبح فيه كل واحد منهم.

بالنسبة للعريف جويان فإن الموقف الذى وجد فيه نفسه ومعه الرجال الخمسة لا يُقّدم أية إشكالية، فالأمر عبارة عن موقف واقع وواضح: لقد كلف بمهمة، غايتها الأكثر احتمالا هى الموت، وعليه أن يفى بمهمته دون أن يتساءل عن السبب أو الغرض. فمهمته مقصورة فقط على أداء الأوامر وإتاحة الفرصة أمامها لكى تؤدى، وذلك عن طريق فرض نظام صارم لكى يُعْدّ رجاله للموت كرجال. ومنذ اللحظة التى أصبح فيها الموت هو المخرج الوحيد، الغاية الوحيدة، فإن الأمر المهم حقيقة أصبح هو كيفية

التعرف على طريق الموت. بالنسبة للجنود، الذين يرغبون الحياة، ولايقبلون الموت الخفى للعرّيف، فإن النظام، والتدريب والسلطة التى كان العريف يمثلها لاتعدو كونها أمرا غير معقول، عملا عفويا ضارا للحرية التى يحلم بها كل منهم. ولكسر هذه اللامعقولية والتمتع بالحرية يقدمون على قتل العرّيف. هذا الموت يجعل الطريق ممهدّة أمامهم إلى الحرية، ولكن مع هذه الحرية تبدأ الدراما الحقيقية لكل واحد منهم. حين أصبحوا فقط مجرد ضحايا لقدرهم المحتوم، تحولوا إلى مسئولين عن مصيرهم. إذا ما كانت الكراهية للسلطة التى كان يمثلها العريف قد حملتهم جميعا إلى عمل جماعى حر، فهذه الحرية نفسها التى أصبحوا يمتلكونها هى التى ستفوتهم وتتركهم وحيدين بعضهم فى مواجهة البعض الآخر والجميع فى مواجهة الموت. ولكن هذه الجماعة تتحمل قتل العريف وسوف تكون مسئولة عن حريتها الشخصية، وعلى استعداد لدفع الثمن. أندرس وأدولفو يختاران الهرب، الأمر الذى لايعدو مجرد مخرج مؤقت وغير أصيل. أما خابيير، المفكر، فيقدم على الانتحار، لأنه يعطى تفسيرا لما بدر منهم من عمل حر على أنه قد تم فى صورة شرك مسبق من قبل من سيعاقبهم ليس بسبب أخطاء محدودة وإنما بسبب خطأ أصيل. لويس، الذى لم يشارك فى الجريمة، لا بدافع من رغبته هو، وإنما لتدخل الحظ، فسوف يناله -كما يقول له بدرو- نوعا من العقاب الذاتى: حياته ذاتها . إلى تساؤلاته التى يطرحها: «بدرو، وكل هذا، لماذا؟ ماذا فعلنا من قبل؟ حتى استحققنا كل هذا؟ هل نستحق هذا، يا بدرو؟: لا إجابة على كل هذا: «لا عليك أن تسأل. لماذا السؤال؟ لا إجابة. إن الوحيد الذى كان بمقدوره الكلام أصبح فى عالم الصمت». ها هو صاسترى يكتب عملا تراجيديا مغلقا: لا إجابة، لا مخرج. إن الحياة تعنى أداء حكم فى أجل يطول أم يقصر. دون أن ندرى ما السبب وما الغرض.

بعد تسع سنوات من افتتاح الدراما يكتب صاسترى: «إن فصيلة على طريق الموت كانت، فى عام ١٩٥٣، صيحة احتجاج فى مواجهة الرؤية التى تهدد بحرب عالمية جديدة؛ رفض كامل لصلاحية الكلمات الكبيرة التى حين تدور رحى الحروب يختفى الرعب داخلها، رفض، فى هذا المعنى، للبطولة ولكل شكل دينى للموت. (...) إن عملى هذا هو أيضا امتحان لضمير جيل من القادة الذى بدا مستعدا، فى الصخب الصامت للحرب الباردة، لأن يقودنا إلى المجزرة. بالنسبة لى هذه المجزرة هى اللامعقول» (الأعمال الكاملة، ص ١٦١).

خوان بييجاس يفسر العمل مطبقا عليه نفس المفهوم الذى يطرحه صاصترى فى كتابه «الدراما والمجتمع، Drama y Sociedad»، الذى نشر بعد ثلاث سنوات من افتتاح التراجيديا[٦٨]. بييجاس يلخص هكذا فكر صاصترى: إن الوجود الإنسانى «متميز باعتباره موقفا مغلقا يتواجد فيه بعض الناس الذين يواجهون الموت. نلحظ فى عيونهم شوقا، رغبة فى الوصول إلى عالم السعادة. هذه السعادة، على الأقل كحالة كمال، تنكر عليهم. يتساءلون حول مصيرهم (فى الحياة الدنيا وفى الآخرة على حد سواء) ويتساءلون حول الخطيئة المجهولة -الخطأ الذى من أجله سيعاقبون. لقد أراد الكاتب عرض حياة بنى البشر فى بعدها الكاشف بحيث يحس المتفرج خوفا (أمام عظمة الكارثة) وشفقة (أمام عدم الاعتقاد الذى يمارسه بنو البشر). إن الضيق القائم ينتج عن كون المتفرج يرى فى هذه الهزيمة مقدمة «لهزيمته الشخصية والطبيعية، التى يسير إليها بخطى سريعة لمجرد الوجود الحياتى»[٦٩].

إن مفهوم صاصترى عن التراجيديا، فى عام ١٩٥٦، لا علاقة له بما يطرحه فيما بعد فى تشريح الواقعية Anatomia del Realismo. فهناك يقول، بما يقربه كثيرا من بويرو باييخو: «ما إن يعتقد أحد، كما أعتقده أنا، بأن التراجيديا تعنى، فى أشكالها التامة، تجاوزا دياليكتكيا للفكر (مركزا فى الغالب فى الناحية الوجودية) والتفاؤل (المركز دائما فى الجانب الاجتماعى التاريخى)- وفى هذا المعنى أقترح تحديدا أساسيا للتراجيديا هو الأمل-، من الواضح أن إزالة أىٍ من المصطلحين سوف يحمل معه تحطيم وموت التراجيديا» (صفحة ٦٥-٦٦) و: «التراجيديا تجد مكانها- حين تتمكن من تغيير الفارق، أى، حين تؤدى مهمتها باعتبارها عملا تراجيديا -فى وحدة دياليكتيكية عليا بإمكاننا أن نطلق عليها الأمل» (ص١٢٩)[٧٠]. إن فصيلة على طريق الموت Escuadra hacia la muerte لا تتجاوز، منذ وجهة النظر الجديدة التى يتبناها صاصترى، لا التشاؤم الوجودى ولا الاتجاه التأثيرى. فى هذا العمل الدرامى وغالبية الأعمال الدرامية لصاصترى، حسبما سنرى، يوجد، فى رأينا، شيئا يضر بالحقيقة التى يدور فى إطارها عالمه الدرامى: تحويل هذا القول «بالنسبة لى، el para mi («المجزرة، بالنسبة لى، هى اللامعقول») الذى أطلقه الكاتب فى إطار كلى للواقع. هذا القول «بالنسبة لى» الخاص بالكاتب صاصترى لم يتحول فى كل أعماله الدرامية إلى قول ضرورى هو «بالنسبة لنا جميعا» el para todos، وهو الأمر الذى يقدم لنا الواقع، بقدر ما، فى صورة من يعانى من عدم القدرة، القدرة التى تم استئصالها من جراء هذا القول «بالنسبة لى. el para mi» المطلق والمقيد من قبل المؤلف.

٣ - «الأعمال الدرامية الثورية» وواقعية الإثبات :

“Dramas revolucionarios” y realismo testimonial

إن الوعى بالوظيفة الاجتماعية للمسرح وبوضعه السياسى يوجه الاهتمام الدرامى لصاصترى، بعد الفترة الأولى «الفترة الطليعية»، صوب «الموضوع الكبير للتحول الثورى للعالم» (ت. ت، ص. ١٤١). وباكورة هذا التوجه الجديد هى مقدمة مثيرة للشجن **Prólogo patetico** والتى تتخذ مكانها فى محور إبداعاته الدرامية.

وقبل أن نتعرض لوصف هذه الأعمال الدرامية ومعناها، من المناسب أن نأخذ فى الحسبان أولا نصين لمؤلفها: الأول، يرجع إلى عام ١٩٥٧، يشير إلى الأعمال «الدرامية الثورية» التى كتبت حتى ذلك الوقت: «أتصور فيها (فى هذه الأعمال الدرامية) ومن خلالها، الثورة باعتبارها واقعا مأساويا، كتضحية كبرى، كحدث دموى فى كثير من الأحيان. ولكن هذه الأعمال الدرامية ليست – ولا أعتقد أنها تكون– داعية للسكون. لقد أصبح واضحا فيها أنه إذا ما كانت كل ثورة تمثل حدثا مأساويا، فإن كل نظام اجتماعى ظالم هو فى الواقع مأساة بذيئة غير مقبولة. أحاول أن أضع المتفرج أمام معضلة الاختيار بين المأساتين. يبدو واضحا، فى الحقيقة، أن التراجيديا البذيئة للنظام الاجتماعى الظالم يمكن أن تتحطم فقط عبر المأساة الثورية. وهنا يصبح الأمل معقودا على فك العقدة السعيدة لهذه المأساة، التى هى، أو التى يجب أن تكون، حادة ومفتوحة، أمام الأخرى، الدنيئة، المزمنة، المغلقة» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٢٢٦). الموضوعان الأساسيان هما، إذن، موضوع المأساة الثورية وموضوع مأساة النظام الاجتماعى الظالم، موضوعان نراهما فى بعض الأعمال متواجدان على اتصال ظاهر وحتى البعض الآخر فى صورة مضمرة فقط. أما الفصل الثانى فإنه يشكل النظرية الجمالية عند صاصترى: «إن «العلاج الشعرى» يتطور فى مستوى الخيال، فى مستوى الاختراع: الموقف الواقعى، الذى علم عنه خبرا مظلما فى قليل أو كثير ، ومعرفة تقل أو تكثر فى صورة مجزأة، وأنه فى معظم الأحيان لا نراه موقفا محددا (على سبيل المثال، أنا فرانك) وإنما موقف عام (على سبيل المثال، موقف عمال المناجم فى بلد ما، أو طرق التعذيب لقوات شرطة ما، أو مشاكل البيروقراطى الذى تجرد من إنسانيته بفعل الرأسمالية، الخ...)؛ هذا الموقف أو الوضع الواقعى، أقول، يتم نقله إلى وضع

خيالى، مخترع. إن فاتورة العمل الأدبى نراها موزعة فى جانبين: النقل والتطوير» (تشريح الواقعية، ص١١١). إذن، الأمر يتعلق بمسألة إجرائية، بمسألة تأليف أدبى، ذات الوجهين -النقل والتطوير- نراهما حاضرين فى الأعمال الدرامية لصاصترى. إن الوضع الأساسى يكون، عامة، إسبانيا، يتم نقله إلى وضع «خارجى»(٧١) ويتم تطويره بطريقة تبدى للمتفرج الموقف الأساسى، محددا، أو، مثيرا فيه وعيا بالوضع الواقعى. إن كل واحد من هذه الأعمال الدرامية يشير، بدوره، مثلما يصوب السهم إلى مركز الهدف، إلى إلزام المتفرج، بدعوته للتحزب داخل إطار واقعه الاجتماعى(٧٢).

بلاشك، فإن الملاحظة الأبرز فى هذا المسرح هى العنف: أعمال قتل، مشاجرات، تعذيب، انتحار، قساوة، شتائم، سفك للدماء... العنف الذى يظهر، أيضا، فيما يمكن أن نطلق عليه الظروف البيئية التى يتطور فيها الحدث، الظروف التى بتكرارها ينجم عنها انطباع تصحيفى وتلمس، عندما لاتدخل بتمامها، فى منطقة الميلودراما: برد قارس، الذى تنضم إليه صور البؤس والجوع، المطر، وخاصة، الحر الشديد (الكمامة La mordaza، موت بالحى Muerte en el barrio). بين البرد والحر يبدو ألا وجود لأمر وسط.

المقدمة المثيرة للشجن Prólogo portético عبارة عن بحث أخلاقى حول العمل الإرهابى، الذى يعد أحد الوسائل المستخدمة من قبل الثورة للوصول إلى أهدافها. فى البلد الذى يحكم فيه النظام الديكتاتورى تقوم مجموعة من الطلاب، أعضاء خلية سريّة، بأعمال إرهابية تهدف إلى إسقاط الديكتاتورية وفتح الطريق أمام إقامة نظام اجتماعى عادل. ولكن العمل الارهابى يحمل فى طياته الموت للعديد من الأبرياء. أحد الشخصيات، أنطون Antón، يؤكد: «إن كل هذا يعد لعبة قذرة. كنا نهدف إلى القيام بثورة وها نحن نرتكب الحماقات» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، المنظر الأول، ص٧٢). بالنسبة لبابلو Paplo، الرئيس، فإن موت الأبرياء يعد تضحية ضرورية، مفيدة، حيث إن الغاية تبرر الوسائل. إن الدراما الأخلاقية التى يطرحها الموقفان المتناقضان. موقف أنطون والآخر الذى يناصره بابلو، يعيشها أوسكار. فحين قام بإلقاء قنبلة كان الغرض منها قتل وزير الحربية، قلبت حافلة كان يستقلها، فيما يبدو، أخوه الأكبر. تم القبض عليه، أودع السجن وذاق ألوان التعذيب على يد رجال الشرطة، يعرض عليه صورة لجسد قطعت أطرافه، تحطم فى صورة بشعة فأكد أنه جسد أخيه. «لا علىّ أن أطيعك

-يقول له-. إنك... لست مسئولا فقط عن موت أخى، وإنما المسئول عن الرعب الذى أصاب سكان المدينة جميعهم بالشحوب» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٩٧). ثم يقتله. وبعد عودته إلى بيته يجد أخاه حيًا. كل الحكاية كانت لعبة الحظ، الحظ الذى لايبرر دراميا. وأوسكار، الذى تحطمت معنوياته بسبب الاغتيال الذى وقع، وبشعوره «بعدم الطهارة»، يعطى الحق لبابلو ويقبل المبدأ الضرورى القائل بحتمية موت الأبرياء حتى تنجح الثورة. من خلال شعوره بالذنب، وحتى يدفع هذا الذنب فيتطهّر، يترك نفسه تحت أمر قوات الشرطة، رافضا الهرب: سوف أكون ذا نفع للقضية وأنا أعانى... أتحمل أنواع التعذيب فى ذلك البدروم الدنس. (...) هناك، فى ذاك البدروم يوجد موضعى. فلتأت الشرطة ولتأخذنى؛ لتضربنى فى كل مكان من جسدى، لتضرب يدىّ! وأنا سوف أصيح لتحيا الثورة!، حتى يصبح وجهى بمثابة نفاية مسكينة دامية... وحينئذ، فإن ما يتبقى منى سوف يصبح إنسانا مرة أخرى» (الأعمال الكاملة، (الجزء الأول، ص١٠٥).

وقد واكب هذا العمل زمنيا عملا آخر لكامو Camus بعنوان: المقسطون Les Justes، كتب صاصترى، متألما بحق: «كنت أفضل أن يأخذ عملى الدرامى مكانه على المسرح فى الوقت المناسب، عندما فرغت من كتابته. وعندها كان عملى Prólogo Patético والعمل الآخر لكامو Les Justes، الأول فى مدريد، والثانى فى باريس، متواكبين زمنيا» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٥٩). بالنسبة لعمل صاصترى، الأقرب إلى المسرح الأسود منه إلى المأساة، يُظهر فى لغته وألفاظه (مثل «اللزوجة»، «الطهارة»، «الأيدى النظيفة»)، نسبته -دون أهمية أكبر- اللغوية مع سارتر صاحب الأيدى القذرة Les mains Sales، على سبيل المثال، التى تم افتتاحها فى باريس عام ١٩٤٨ ونشرت فى نفس العام من قبل جاليمار Gallimard. وبداية من مقدمة مثيرة للشجن Prólogo Patético يتبنى صاصترى، عامة، تقسيم العمل الدرامى إلى مناظر.

دلو القمامة El cubo de la basura، عمل مقسم إلى مقدمة وثلاثة مناظر، يقل فى أهميته عن العمل السابق، يطرح مشكلة سوف يقوم صاصترى بتناولها فيما بعد: إنه الحدث الدائر حول الثورة الفردية، الرد الفوضوى على النظام الاجتماعى الظالم، على النقيض مع الحدث المنظم والمنهجى. فى المقدمة يعود صاصترى لاستخدام مشهد كثر استخدامه فى تداعى الأحلام Carqamento de suenos. خيرمان، البطل، ابن أحد

الثوريين الذين لقوا حتفهم فى الحرب، يفضل القيام بالعمل فى صورة فردية على العمل المنظم، وحين يصدر لأخذ العدالة بيديه، يقتل الرجل الذى غرّر بخوليا Julia وجعلها تنجب ولدا ثم تركها. لم يتمكن صاصترى هنا من أن ينقل فى صورة سعيدة الموقف الأساسى أو الحقيقى إلى الموقف الخيالى، الذى، بتطوره، يكتسب من خلال حواره، الثقيل والمتكرر، ومن خلال الطابع الميلودرامى للحدث ودوافعه، لهجة قوية مميزة للمهزلة القصيرة السوداء، إذا ما قُبل منى هذا التعبير. إن نية مؤلفه وافتراضاته (فى دلو القمامة El cubo de la basura يوجد، من ناحية أخرى، راسب كل الحرب الأهلية: إنه المنظر المدمر الذى يظهر فيه المهزومون. إن الدماء تعمى كل طريق للتصالح. الدراما اليوم هى بمثابة الشهادة والإدانة»، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص. ١٠٩-١١٠)، أمران لايتم الوفاء بهما على الاطلاق، على الأقل فى إطار التنفيذ الدرامى الذى تظهر قيمته فى الناحية الجمالية.

إذا ما كان الكاتب فى هذه الأعمال يعرض لنا الوضع المأساوى -فى المستوى الضميرى، لا فى المستوى الجمالى التنفيذى- «لمقدمة» كل ثورة، ففى العمل التالى، الخبز للجميع El pan de todos، يقدم لنا الوضع المأساوى «لمؤخرة- خاتمة» الثورة. فى هذه الدراما نشاهد الثورة وقد انتهت وانتصرت بكيانها، ولكن ليس على المستوى الروحى. يجرى الحدث على أرض بلد تام بثورته، ولكن فوق أرض هذا البلد ما زال الفساد قائما. البطل، دافيد، يقوم بعملية تطهير يراها ضرورية للقضاء على الفساد الذى يمارسه من يقوم بالمضاربة «بقوت الناس»، قوت الشعب، وهنا يكتشف بأن أمه التى ولدته متورطة فى هذا الأمر. إن النزاع الذى يكون محور الدراما هو تضليل «التطهير» لكى يتمكن من إنقاذ أمه أو أن يسير فى هذه العملية حتى النهاية، ليكون صادقا وأمينا مع نفسه والمثالية الثورية الخالصة، على الرغم من أنه يصبح لزاما عليه أن يسلم أمه ليتم تنفيذ الحكم فيها، وهو الأمر الذى يقوم البطل نفسه. إن فعله هذا يفسر على أنه عمل سياسى دعائى يجعله يظهر فى صورة الرجل الطاهر النقى والبعيد من دائرة الفساد. يوجه إليه الاتهام من قبل «آلهة الانتقام» المتمثلة فى شخصية باولا Poula، أخت أمه، والتى لم تكن قادرة على أن تتجاوز بشاعة قيامه بإعدام والدته التى أرضعته، وهنا، يقدم دافيد على الانتحار، ملقيا بنفسه من النافذة بعد مداخلة مثيرة لاتخلو من البلاغة. أما مارتا Marta، الزوجة، أمام جثة دافيد، تقول: «ها أنت تستريح فى سلام، أخيرا، أليس كذلك؟ وهكذا ما عاد ضميرك يؤنبك... أنت كمن يغط فى

نومه... كما لم تستطع أن تحصل عملا شاقا ومتعبا مثل هذا... فأقدمت تخلد إلى النوم هنا، في ركن أيّا كان... أنت فى صفاء لايعكره عليك أى حلم...، أىّ حلم مزعج، أحقا؟ لقد خلّصت نفسك من ذنوبها» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٢٧٩). دافييد سيصبح، عبر نداء رسمى، بطل الثورة، لا كضحية أخرى من ضحاياها. بماذا يتعلق الأمر، هل بإدانة الثورة أم بإدانة الفساد؟ ومن بين الشخصيات، نرى واحدا يؤكد: «إن الفساد يوجد فى داخلنا. الثورة أمر مستحيل». هل هى كذلك؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل لابد من القيام بها؟ إن الخاتمة الشعرية الغنائية لاتساعدنا على العثور على أية إجابة. ونسأل أنفسنا، إذن، أين هى الحقيقة المحوّلة وما هى علاقتها بالمتفرج الاسبانى. طبقا لخوسيه جارثيا إسكوديرو، فإن صاصترى يطرح هنا مشكلة- «الصراع بين المصلحة العامة الكبرى والعاطفة الخاصة»- «ويشير إلى أحد الحلول- حين يظهر عدم إنسانية الحل الشيوعى المزيف»، على خلاف، كما يذكر نفس المؤلف المذكور، مع الأعمال الأخرى لصاصترى، التى تظل فى «غموضها وحيرتها، فى مشكلة ليس إلا» (ت. ت، ص٦٧). ومن جانبه، إدواردو آرو تيجلين كتب عن مشاهدته للحيرة التى كان فيها صاصترى أمام الفكرة القائلة بأن «الخبز للجميع» هو عبارة عن عمل مناهض للشيوعية؛ ومع هذا، فإن من يعرف العمل، لايسعه التفكير فى شئ آخر. إن المحصلات غير المنتظرة للأعمال الدرامية لصاصترى تأتى ناجمة عن الرياء الذى يتعامل به ألفونصو صاصترى مع العناصر الاحتياطية والعرضية للموقف المولد للأحداث» (ت. ت، ص٧٤). أما نحن فلدينا انطباع بأن الكاتب لايتمكن دائما من الفوز ببغيته فى إيجاد جو من التناغم بين الوجهتين، اللتين أشرنا إليهما، وجهة النقل ووجهة التطوير، فأوجد بهذا، كنتيجة طبيعية، تناقضا أو، على الأقل، عدم التوافق بين النية الخلاّقة وتنفيذها الدرامى أو، إذا أردنا، بين المبادئ الأيديولوجية للدراما، السابقة عليها، والنتائج الأيديولوجية اللاحقة لكتابتها. يمكن أن يحدث بسبب قصور فى الفهم أن نكون غير مقسطين مع العمل. هكذا يجعلنا نفكر فى مثل هذا الأمر مشاهدٌ يذكره مؤلف العمل نفسه: «إن البعد المأساوى لهذه الدراما يكمن فى التراجيديا الاغريقية: أوريستس قد أقدم على قتل كليتيمنسترا وهنا بدأت آلهة الانتقام تلاحقه. الخبز للجميع El pan de todos هو، فى هذا المعنى. عمل تراجيدى قديم. ولكن ظهورها التصنيفى الحالى كان ممكنا فقط بعد الخبرات الواسعة الثورية للقرن العشرين» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٢٢٦-٢٢٧). دافييد، أوريستس الجديد، يقوم بتنفيذ الإعدام

فى والدته وفاء للمثل الأعلى للثورة. ولكن فى هذه الحال لانفهم ما هى العلاقة الممكنة التى تربط هذا كله بإسبانيا. أخذاً فى الحسبان هذين التأكيدين الصادرين على لسان صاصترى: «إن الحدث الذى ينطوى عليه عمله «الخبز للجميع»، يجرى، يمكننا القول، فى بلد مُتخيَّل» و«إسبانيا هى على كل حال، البلد الذى يجول به خيالى» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٢٢٧). أىّ إسبانيا؟ هى إسبانيا المحتمل الحديث عنها بعد ثورة لم تقم بعد. ولكن حينذاك يصبح التفكير قائما فى دراما خيالية أو، إذا لم يُتح هذا، ففى دراما مناهضة للاتجاه الثورى.

يعود صاصترى من جديد لاستخدام الألفاظ التى استخدمها سارتر مثل «اللزوجة» و«القذارة» والخوف الباعث «على القرف»، مصطلحات تضر أكثر مما تفيد اللغة الدرامية، بما تحتوى عليه من «أكليشيه» من ناحية المفهوم.

فى الكمامة La mordaza يقدم لنا صاصترى موضوع الطغيان والنتائج المترتبة عليه، منقولا، مثلما فى بيت برناردا ألبا La casa de Bernarda Alba، إلى مستوى الأسرة. إسائياس كرابو، الطاغية، الذى يتمتع بشخصية قوية قادرة، يمارس نفوذا لايرحم على أفراد أسرته، الذين يخشونه، دون أن يتجرأ أحد منهم على التمرد عليه «النفوذ الذى يرهبهم» (ص. ١٣٤). إسائياس كاديو قام باغتيال رجل، ولا أحد فى الأسرة يتجرأ على أن يدينه فيبلغ عنه، حيث يكممهم الخوف (فى حالة تيو Teo)، أو الشفقة (مثل خوان Juan)، وذلك وفاء لسيدهم (الأب). تتمثل نتيجة هذا الطغيان فى الصمت الرهيب»، الصمت الخانق، الذى يجعل من الصعب تشابك العلاقات الانسانية الطبيعية ويمنع السلام والسعادة. فى النهاية، تقوم لويسا Luisa، المتزوجة من أحد أبناء إسائياس، خوان، التى شعرت بالإهانة من جرّاء النوايا غير الشريفة لوالد زوجها، بإبلاغ الشرطة عنه. يلقى إسائياس حتفه بطلقات الرصاص حين كان يحاول الهرب من السجن. وعقب موته، الذى ترجم على أنه عمل يدعو للحياء والخجل- فلقد هرب حتى يقتلوه ويصبح موته عبئا على ضمائر أبنائه-، فإن مهمة الأبناء ستكون محصورة فى الدفاع عن أنفسهم فى مواجهة هذا الموت ومحاولة الأخذ بنصيبهم من الحياة .

إن الفكرة الأساسية للعمل الدرامى تبدو وقد تم التعبير عنها فى هذه الكلمات التى على لسان لويسا Luisa: «لقد خيم الصمت على المنزل. يبدو الأمر كما لو أن

شيئا لم يحدث بالداخل، كما لو أننا جميعا نشعر بالهدوء والسعادة. هذا البيت لا وجود فيه للمنغصات، وأصوات اليأس، وصيحات الضيق أو الغضب... حينئذ، ألم يحدث شئ؟ لاشئ؟ ولكننا نعانى الشحوب يوما بعد يوم...، يظهر علينا الحزن يوما بعد آخر...، هادئين ومكروبين...، لأننا ليس بمقدورنا أن نعيش حياتنا... هذه الكمامة تخنقنا ويوما ما سيصبح من الضرورى أن نتكلم، نصيح...، هذا إذا ما أتى ذلك اليوم وبنا شئ من قوة... وهذا اليوم سوف يكون يوم الغضب والدم...» (المشهد الخامس، ص ٣٢٦). وحين يصبح هذا الفكر المحورى ومعناه واضحين بالنسبة للمتفرج الاسبانى، نرى صاصترى يأسف فى سخرية مُرّة لأن العمل لم يكن. قد تم النظر إليه بهدوء على أنه دراما ريفية»، بحيث يسمح لها بهذه الطريقة أن تعرض على خشبة المسرح (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٢٨٣).

نرى بأن ما ورد من إفراط من قبل الكاتب فى الاهتمام، عبر الشخصيات التى أبدعها، الذى أولاه للحماس باعتباره سببا موضحا للحدث، قد أضر كثيرا بالعمل الدرامى.

فى نفس العام كتب صاصترى عملا آخر بعنوان: الأرض الحمراء **Tierra roja**. وبالإشارة إلى هذا العمل يقول صاصترى: «بالنسبة لى يبدو أنه كان من واجب أى كاتب مسرحى إسبانى أن يقوم بمهمة شرح وإعادة طرح فى معنى ما لواحدة من أساطيرنا الدرامية المفضلة لدينا، والتى نجد فيها بصورة قوية خطا خصبا للمسرح الحديث: أسطورة «فوينتى أوبيخونا **Fueuteo vejuna**» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٣٤٧-٣٤٩).

مرة أخرى نتقابل مع البطل الجمعى وفى هذه المرة سوف يكون قرية سكانها من عمال المناجم، والبطل المضاد ليس شخصا فرديا، مثل فيرنان جوميث عند لوبى دى بيجا **Lope de Vega**، وإنما شخص جمعى أيضا، وإن كان بلا وجه: الشركة. يبدأ الحدث الدرامى بعرض موقف ظالم تعسفى، يقبله، مع هذا، الجميع دون ما احتجاج: أحد عمال المناجم وأسرته يطردون من البيت الذى دائما ما عمرت فيه حياتهم، فى الوقت الذى لم يعد بمقدورهم العمل. صوت واحد فقط، مع هذا، هو الذى يرتفع، إنه صوت الشاب عامل المنجم بابلو **Pablo**، والذى يهّم لمعاونته عمال آخرون. تتدخل الشرطة، القوة العمياء والمنحازة، فى خدمة الشركة. وها هى رصاصة طائشة تقتل طفلا؛

فتنشأ الثورة. الغضب المنبعث من الشعب العامل بأكمله فى صورته الوجودية، يحرق، يدمر، يقتل. والنتيجة هى السجن، الاستجوابات، التعذيب. مثلما حدث فى فوينتى أوبيخونا Fuenteo Vejuna، يعلن الجميع مسئوليته عن الحدث الثورى. ولكن فى هذا الظرف نعدم القوة والسلطة الهامة التى تصدر عفوها. وأفراد القرية -مثلما حدث فى دراما ميجيل إيرنانديث أبناء الحجارة Los hijios de la piedra، والذى استلهم أيضا من فوينتى أوبيخونا- قد أصبحوا هدفا لطلقات الرصاص التى أطلقت عليهم بوحشية.

وبعد سنوات يتكرر الموقف الأول: ها هو بابلو Pablo يظهر لنا عجوزا ولا طاقة له بالعمل، يُطرد. أفى تلك الأثناء كان تمرد العمال غير ذى نفع؟ أكل شئ يسير على نفس الوتيرة؟ إن الإجابة تأتى على لسان الشاب الذى يصل لعمل ما قام بابلو بعمله فى سنوات سابقة، فقط فى هذه المرة لن يكون عملا منفصلا يقوم به حفنة من العمال، وإنما سوف يشارك فيه كل أفراد القرية بسبب تعطشهم للعدالة: «لو أن دماء عمال المناجم سالت فى هذه المرة، للوحظ هذا الدم فى كل أرجاء البلد... وإذا حدث هذا... فإن آلاف العمال الذين لاتعرفهم حضرتك سوف يهجرون المصانع... وسوف يصل الخبر إلى الأرياف وأهالى الريف سوف يولون وجوههم شطر هذا المكان وسيخرج الطلاب إلى الشوارع، مطالبين بالعدالة فى مواجهة الشرطة... وكثير من الناس الذين يبدون اليوم فى حالة سكون وسعادة سوف ينقلبون وقد علت وجوههم غبرة الخوف...» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٤٠٨). وما ذهب موت عمال المناجم سُدى.

إن عام ١٩٥٠ هو عام خصب بالنسبة للكاتب صاصترى، فبالإضافة إلى عملين دراميين لا علاقة لهما بالموضوعات الثورية (أنا كليبر Ana Kleiber ودم الرب La sangre de Dios)، كتب موت فى الحى Muerte en el barrio وجيرموئيل صاحب العينين الحزينتين Guillermo Tell tiene los ojos Tristes، وبما أن العملين تناولا الموضوعات الثورية، فقد منعا من قبل الرقابة.

موت فى الحىّ Muerte en el barrio يتناول، عن طريق المعالجة الدرامية لموقف- أسمى، موضوع الشعور بالذنب والمسئولية الاجتماعية. طفل تدهسه سيارة ناقلة فيحمل إلى أحد المستوصفات، ولكن طبيب الطوارئ متغيب عن مكانه، والطفل، بما أنه لم يُسعف فى الوقت المناسب، يلقى حتفه. فى هذا المقام يبين لنا صاصترى أنه ليس

هناك مذنب واحد، وإنما هى سلسلة من المذنبين: طبيب الطوارئ الذى لم يكن فى مكانه، طبيب العيادة الأخرى الذى رفض الحضور لإنقاذ الطفل، سائق التاكسى الذى امتنع عن حمل الطفل حتى لايوسخ السيارة؛ كما يعد مذنبا أيضا، بصورة ما، أرتورو Arturo، والد الطفل، الذى هجر الأم والطفل معا. لا أحد من هؤلاء يظهر، مع هذا، فى صورة فردية على أنه مذنب، وإنما باعتبارهم أفراد للمجتمع، هذا المجتمع الذى يُعدّ المذنب الحقيقى فى الدراما. وحتى تقام الدعوى إجمالا ضد المجتمع، إدانته وتنفيذ الحكم فيه، نجد أن صاصترى يختار طبيب الطوارئ، الذى يرينا مسئوليته عن الجريمة- فقد ترك مكانه ليشرب- وإنما أيضا حاله كنتاج لمجتمع يمنع، ويدمر أو يقيد حرية أفراده فى اختيار وإنجاز ميولهم الشخصية. فى نفس الوقت الذى نرى فيه طبيب الطوارئ مذنبا هو أيضا ضحية لنظام ظالم. يقوم أبناء الحى بتنفيذ حكم الإعدام بلا محاكمة فى هذا الطبيب داخل البار الذى يجتمعون فيه. قتل يعلن الجميع، بمسئولية جماعية باقترافهم هذا الجرم. إن غضب الحى، الذى ينشب فجأة، ولايخضع لشئ تم الترتيب له أو حسابه مقدما، لايعد بمثابة الرد البسيط على حال خاص، أيا كان هذا الحال وحشيا، وإنما الرد على موقف اجتماعى على نظام. فى هذه الدراما نجد أن الوضع المختلق وتطوره -على الرغم من أن هذا التطور يقبل فى إطاره بعض العناصر الميلودرامية- نعم فإنه يخفى- طبقا للنظرية الجمالية التى يتبناها صاصترى- وضعا عاما محددا من الناحية التاريخية. بين هذه العناصر الميلودرامية ذات الطبيعة غير النقيّة، من الناحيتين النفسية والدرامية على حدٍ سواء، وبالاضافة إلى ذلك، غير ضرورية فى رأينا، يوجد، مرة أخرى، الحماس، الذى يوليه الكاتب أهمية زائدة كعامل محدد أو مقيد لعواطف الشخصيات. إن المثالية الاجتماعية للدراما تبقى هكذا ملزمة من قبل الكاتب نفسه، ليس فقط بسبب الإشارة المتكررة للحماس كدافع أدى إلى انفراط القتل بلا محاكمة، وإنما بسبب هذا البيان الواضح لأحد الشخصيات فى نهاية الدراما: «يمكن أن يكون الحر الناجم عن المطر قد حدث فى يوم آخر، فى هذه الأثناء كان الدكتور سانخو هادئا جدا». كلمات تؤدى معنى العفوية والحظ المحض لحدث كان من اللازم عليه أن يحوز بين جنباته أساس حاجته. فى رأينا فإن هذا يشكل خطأ جسيما من جانب الكاتب، الذى، من داخل العالم نفسه الذى أبدعه، ينسف الأهمية لعمله الدرامى.

فى «المقدمة» التى تسبق عمله جيرمو تيِّل Guillermo Tell يؤكد صاصترى على أن الذين خاضوا مجال الدراما قبله وعالجوا أسطورة البطل الأعظم القومى

السويسرى، ومن بينهم شيلر Shiller، لم يصيبوا فى رؤيتهم للصورة التراجيدية التى انطوت عليها الأسطورة، ثم يكتب: «هذا العمل الذى أنجزه قلمى، جيّرموتيّل -هذا الرجل صاحب العينين الحزينتين-، يعنى، بصرف النظر عن تأريخاته المقصودة والعديدة وتفصيلاته الزمنية، قطيعة مع الأسطورة القديمة. إن تيّل يتخلى عن القيام بدور البطل لتلك المأثرة حتى يتحول إلى شخص خاضع للتراجيديا. إنه يكتسب، فى هذه المعالجة، عظمة المخلصَ الذى ينجم عن تضحيته إمكانية إنقاذ الآخرين. إنه يحطم نفسه من أجل أن يعيش الآخرون. لم يعد فى قلبه بعد أى أثر للسعادة، ولكن قريته ستكون سعيدة». وفى السطور الأخيرة: «بقيت المأساة الحقيقية لجيّرموتيّل... دون تنفيذ... أعترف... فقد وددت أن أكتبها» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٥٨٧-٥٨٨).

ينقسم العمل إلى سبعة مناظر. يشتمل المنظر الأول على مقدمة كما يؤدى مهمة، من الناحية الدرامية، تهيئة المناخ. ومن خلال الحوار المطول الذى يدور بين الشحاذين والدور الذى يقوم به أحد العميان الذى يغنى قطعة من الرومانثى، يَعرف المتفرج ما الذى تعانيه القرية، يعرف الرعب الذى يمارسه الطاغية الحاكم جيسلر، يعرف الكراهية والخوف الذى يحسه الآخرون جميعا نحوه وشجاعة جيّرمو تيّل، الحائز على إعجاب الجميع. وهنا نشهد مشهدا قصيرا ينتهى به المنظر: خمدت همة الأعمى بفعل الجنود. ويظهر جيّرمو تيّل، الوحيد الذى يقف فى مواجهة الجنود القتلة. يودع جيّرمو غياهب السجن بعد القبض عليه. فى هذا المشهد، نرى أن الشخصيات أكثر من كونهم أفرادا دراميين. فهم يجسدون أفكارا ومفاهيم، تجريدية، وفى كل حال، نراهم أشخاصا وظيفيين. تجرى أحداث المنظر الثانى داخل إحدى الحانات، وأهم ما يدور فيه هو الحوار الدائر بين فورست، المفكر، (حمو تيّل أيضا) والشحاذ، الذى يمثل القرية والرجل الثائر. رغم أن الاثنين يكرهان الطاغية، ويناضلان معا من أجل قهر الطغيان، فبين الاثنين توجد هوّة سحيقة ولايشعران بزمالتهما. تبدو لنا هذه الهوة ممثلة فى الناحية الفكرية التى تعد ركيزة النضال. هذا الفارق يمكن أن نجده مُلخصا فى هذه العبارة الواردة على لسان المفكر: «إن مايخصنى... هو أن أفكر نيابة عنكم (عن القرية)، يا زميلى. وما نحصيكم... أن تقوم بالعمل نيابة عنى ومن أجلى. أنا أفكر حتى لايصبح ما تقومون به من عمل جريمة. وأنتم تعملون حتى لايصبح ما أفكر فيه مجرد فلسفة». (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٦١٣). ظهور جديد لجيّرموتيّل، الظهور

الذى يتم تكثيفه بقوة بواسطة استخدام تقنية مسرحية رومانتيكية: يتوافق ظهوره مع صوت الريح والبْرق. هنا يعترف تيّل بأنه قد ضُرب ويتحدث عن «العلقة». تيّل، فى شكل طفولى، يعترف بعدم ثقته فى المثقفين وطريقتهم فى فهم الثورة، ويؤكد: «فى هذه الليلة ستشهد الجبال رعبا كثيرا. سيكون النوم جيدا بين الدُثر، حيث الدفء... أنا مغرم بالنوم. ولا أفكر فى شئ» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٦١٦). فى المنظر الثالث نشهد اجتماعا للمتآمرين الذين يتناقشون فى مسائل إجرائية. هذا المنظر قد كتب بنية ساخرة، وقصد هجائى. تيّل، الذى دائما ما يظهر فى صورة طفولية فائقة، فى صورة طفل كبير أكثر من كونه بطلا، يصل إلى الاجتماع ويحضر غير مبال بشئ وكغائب عن الحوار، ثم يغادر المكان، متعللا بأن ابنه مريض. وإذا ما كان قد حضر الاجتماع فإن ذلك قد أتى بعد أن قرر الخروج فى نزهة حتى لايستمع إلى شكوى ابنه الذى انتابته الحمى. أما فورست، حموه، فيعذره هكذا: «إنه رجل طيب. لديه إحساس بالعدالة. ولكنه فوضوى ومن الصعب التعامل معه» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٦٢٦). فى المنظر الرابع يعالج صاصترى دراميا مشهد قبعة الحاكم (العمدة) المعلقة فى أحد الرماح، والتى يجب على كل من يمر بها أن يؤدى لها التحية ساجدا فى الأرض (عند شيلر تحتل هذه القبعة بداية المشهد الثالث من الفصل الثالث)، المشهد الذى يحتل مساحة زمنية مطولة، فى رأينا، ويقدم فى صورة فكاهية. الحوار الذى يدور بين حارسى القبعة يمت بصلة لتلك الروح الحوارية التى ظهرت فى المجلة المعروفة باسم «لاكودورنيث». وبدل الحياء والخجل الذى شعر به جنود شيلر Schiller، نجد أن هذين الجنديين عند صاصترى يحاولان الظهور فى صورة العتاة الذين يمارسون القسوة مع القرية وذلك للانتقام من شرور الحياة وتعاستها، فيتنفسان هكذا بعض الشئ. يأتى هذا المشهد فى صورة سذاجة غير مفهومة. الضحية هو ورتز Würtz، الذى أجبر على الركوع أمام القبعة، وهو غير قادر على تجاوز ما به من جُبْن. فى المنظر الخامس يعلم تيّل، الذى يجلس هادئا فى بيته، بما يعلم به المتفرج: إذلال ورتز Würtz فى مشهد القبعة. كما يحاط علما بأشياء تفوق ما يعرفه المتفرج: ها هو يعلم بانتحار ورتز، الأمر الذى يجهله المتفرج، ورتز الذى لم يتمكن من اجتياز محنة الإذلال المخجلة. أما تيّل فإن عينيه حزينتان وما زال صلبا. تسأله زوجته: «أعاد إليك؟» «لا أدرى؟» أجاب تيّل. وهنا يتساءل المتفرج ما هو هذا الذى يمكن أن «يعود إليه». وفى النهاية يقرر تيل الخروج ويطلب من الابن أن يصحبه. وحين يتوجه الابن إلى أبيه بالسؤال :

«لماذا تريدنى أن أصحبك؟ يا والدى؟» يرد عليه متعجبا، طبقا لما ورد فى النص الثانى: «حتى الآن لا أدرى، يا بُنى. أقلت لك أن تأتى؟» وحين يجيبه الابن أن نعم، يقول له تيل: «إذن (يضم كتفيه) فلا أدرى... ربما لشئ ما... هيَّا» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٦٣٠-٦٤٠). هكذا يترك المؤلف، إذن، كل ما يجرى فى المنظر التالى دون أن يبدى له سببا. فى هذا الفصل يعود حارسا قبعة الحاكم للظهور من جديد. الحوار الذى يدور بينهما عبارة عن سلسلة من النكات» وكعينة من هذه السلسلة تكفينا هذه العبارات: «بالنسبة لى يضجرنى أولئك الحراس. بما أن الواحد منا لايعمل شيئا، يبدأ فى التفكير. وأنا، حين أبدأ التفكير، تؤلمنى رأسى» (الأعمال الكاملة، الفصل الأول، ص ٦٤١). يصل تيل مع ابنه ويخترق القبعة بسهم. كما يصل أيضا الحاكم يحيط به موكبه. وصاصترى ما زال يستخدم النكات الجديرة بأسلوب هجائى بدائى طلابى، من نمط هجاء الأعياد عند القديس توماس دى آكينو، ولكن لاتصل إلى حد المأساة بأى وسيلة ممكنة. وهكذا، نرى الشخصيات وقد تجردت من الانسانية، فتحولت إلى مجموعة من الدُمى. إن هدف صاصترى هو إظهار الصورة المنحطة لكل المحيطين بالحاكم. وما وجد الكاتب وسيلة أفضل يعبر بها عن ذلك من المهزلة القصيرة الفظة. وأخيرا تأتى اللحظة الشهيرة والأسطورية للتفاحة: يتم وضعها فوق رأسى ابنه ويصبح على تيّل أن يخترقها بسهم من عنده. يقوم الحاكم، الذى بدا فى أبهى صورة مزاجية، وتبنى دور أحد منتجى الأعمال المسرحية، بدعوة الجميع لحضور هذا العرض المثير. أما جيّرمو تيل، البطل التراجيدى، فى اللحظة الرهيبة السابقة على الاختيار يتحول إلى رجل يكيل الاتهامات لأهل القرية الحاضرين، ليس فقط للجمهور- الممثل، وإنما للجمهور- المتفرج. ونحن نتساءل: بأى حق؟ الأخطاء تتراكم، مثالية وردية لابن جيرموتيل، وقد بدت السعادة على تيل لأنه أقدم على عمل شئ عظيم أمام كل هذا الجمع الذى يرقبه وابنه، وتعرض بالنقد للهيئة التى بدا عليها والتى لاتتوافق مع ما كان ينتظره الجمهور من رجل بطل: ها هو لم يحلق ذقنه، ربما منذ يومين، لايحمل خطا معلما لسرواله، ويرتدى حذاء قذرا... وفى النهاية، بعد هذا المشهد الذى ورد عفويا على الاطلاق، يطلق تيل سهمه... يخطئ، فيقتل ابنه. فى الحال. يقتل الحاكم والجمهور - الممثل يعلن تمرده رافعا صوته بقوله: «الموت للطغاة!». فى المنظر الأخير، وقد حققت الثورة انتصاراتها، يعرض أهالى القرية الحكم على جيّرمو تيل، فيرفضه. وفى صوت عالٍ يروى ما كان يحلو له أن يحدث: أن يصيب التفاحة وألا يقتل الابن، أن يكون بطل الأسطورة لابطل

دراما صاصترى. وحين يبقى وحيدا إلى جوار زوجته ينام على سماع لرواية لحكاية صاحب اللحية الزرقاء التى تحكيها له زوجته.

إن الأهداف التى سعى إليها صاصترى، كتابة مأساة جيرمو تيل التى لم يكتبها أحد حتى الآن، تظل عند حد كونها أهدافا. ونحن لانقدر على فهم كيف تسنى لبيريث مينيك Pérez Minik أن يكتب بطريقة حادة وقاطعة بما فى ذلك من ظلم بيّن للمسرح الاسبانى الحالى ولبقية مسرح صاصترى نفسه، أن «جيّرموتيل يعد عملا من أجمل الأعمال الدرامية التى كتبت فى إسبانيا فى هذه السنوات» (ت، ت، ا، ص٢٤). ونحن نعترف بكل تواضع أننا لم نكتشف مثل هذا الجمال فى الدراما التى كتبها صاصترى. لأنه لايجب أن نخلط الأفكار الدرامية التى يود الكاتب صياغتها، وهى أفكار يمكن أن تتحلى بالجمال، مع ما كتبه، فى الواقع. وبالنسبة للنقد فلا هدف له آخر يتعرض له بالتحليل سوى ما هو مكتوب، وليس ما هو معروض، فهما أحدث فى اهتماماتنا من إثارة ذلك المعروض.

وهنا تدعو الضرورة إلى العودة إلى شئ قد أشرنا إليه فقط من قبل. لقد كان صاصترى دائم الشكوى من «الحصار» الذى فرض على إنتاجه، وهو محق فى ذلك. فهذا الحصار كان وما يزال غير عادل، متعسفا، فاضحا، وبالطبع، قليل الذكاء. لقد منع اصطناعيا مسرح صاصترى من أن يعمل داخل المجتمع الاسبانى، المجتمع الذى كتب من أجله التأثير الذى كان يحمله هذا المسرح بين طياته، لقد حال بين الكاتب وبين أن ينشئ علاقة طبيعية وضرورية مع الجمهور، فحدد بهذا عدم التعارف المتبادل بين الكاتب والجمهور، وإيجاد موقف سلبى، يجدر فهمه، من قبل المؤلف تجاه جمهوره. لقد أحال الأعمال المسرحية التى لم تأخذ حظها من العرض على خشبة المسرح إلى «ثمرة مُحرّمة»، فتسبب بهذا فى نقد أسطورى لهذا المسرح، باعتباره مسرحا محرما، النقد الذى بمروره بالعمل الدرامى فى حد ذاته باعتباره واقعا جماليا يتحلى ببنية وبعض السمات المعينة والمحددة، أصبح يشغل نفسه بإبراز بعض الأفكار والدلالات التى، إما أنها موجودة كحقيقة معروضه وإما كفكرة فى الأذهان، لانجدها دائما، فى كل دراما، وقد أخذت مكانها من الوجود. وهذا كان من الأمور التى أضرت كثيرا بالكاتب صاصترى، الذى، ككل كاتب مسرحى، يعقد عزمه، وكما يبدو عليه شخصيا، على كتابة مسرح هام، خطير، ملتزم، عميق، كان فى حاجة إلى جمهور كان أهلا له،

وإلى نقد، عادل ومثبت، لا إلى نقد يحيل أعماله إلى أسطورة، حيث إن المنع فى ذاته ليس شجاعة. بالنسبة لأفكار الإسباني صاصترى، التى تحظى بتعاطفنا الكلى، قد وضعت، أحيانا، نوعا من العصابة على عينى الكاتب صاصترى الذى، فى مشاهد كثيرة من أعماله الدرامية، قد أخضع لها بعض الشخصيات وكذلك العالم الدرامى، مضحيا بالحقيقة وعقدة الواقع فى سبيل صور أيديولوجية، تعد أساس إيجاز الكلمة، والحدث والموقف الدرامى فى مسرحه.

لقد كان عام ١٩٥٩ أيضا عاما هاما بالنسبة للفن الدرامى عند صاصترى، العام الذى كتب فيــه: هجوم ليلىّ Asalto nocturno، فى الشبكة En la red، النطحة La cornada، وقد تم افتتاح العملين الأخيرين فى مدريد عام ١٩٦٠، ١٩٦١ على الترتيب.

بالنسبه لعمله هجوم ليلىّ Asalto nocturno نراه يتخذ شكل البحث الجنائى (هكذا يعنون المنظر الثانى). ومنذ اللحظة التى اغتيل فيها البروفيسور جرافى Graffi على يد قاتل مأجور، يرجع بنا الكاتب زمنيا إلى الوراء، حيث نشاهد سلسلة مطولة من الجرائم تتشابك بعضها ببعض فى صورة أشبه بالعلاقة بين السبب والمسبب، حتى نصل إلى الحلقة الأولى، التى هى سبب وأصل كل الجرائم. وطبقا لعودتنا الزمنية تجاه هذا الأصل، نجد الدراما تأتى محملة بالدلالات التى تغير الحكاية الخاصة بـ«بينديتا Vendetta» التى، تشكل، ظاهريا، المحور المضمونى للحدث الدرامى. وهنا نجد عائلات أو، بالأحرى، عشائر جارفى وبوسكو Bosco، على مدى أجيال عديدة يعمدون إلى تدمير بعضهم البعض، يردون على العنف بالعنف، حيث يدفع كل حادث اغتيال إلى ارتكاب اغتيال جديد، متسلسلين فى قدر شخصى وتاريخى فى نفس الوقت، المصير القدرى الذى يصبحون هم أنفسهم ضحاياه ومذنبيه. يعمد صاصترى إلى أن يدفعنا لحضور المشهد التراجيدى لعملية الاعتراف بالذنب فى صورة مشئومة والتى تخترق حواجز الزمن والأجيال ليتعاظم شأنها، مثل نهر مظلم غير قادر على التوقف، وذلك عبر الأعمال المدانة التى لجأ إلى ارتكابها كل واحد من هذه الأجيال. فى الأصل، وفى جزيرة صغيرة من جزر البحر المتوسط، قام آل جرافى بممارسة ديكتاتورية قاسية على الشعب، حيث سحقوه فى وحشية كبيرة. وحين توفى الطاغية تمرد الشعب على وريثه وقضى عليه واحد من آل بوسكو، وذلك انتقاما للعنف الذى ارتكبه الأب ضد إحدى نساء عائلة البوسكو. وهكذا، نرى أن بداية كل تلك السلسلة من أعمال العنف، كانت ترجع إلى ممارسة الطغيان، إلى ممارسة السلطة بصورة ظالمة.

إن دراما هاتين العائلتين تأتى مدرجة، بدورها، فى دراما أخرى أوسع منها، والتى نرى الأولى تمثل فقط نموذجا أو عينة لها: دراما التاريخ المعاصر، التى نشهد فيها أيضا نفس السلسلة المشئومه والعمياء من الجرائم، وأعمال العنف، والأخطاء، دراما تروى فى فصولها الأكثر دلالة على لسان المفتش أوركين Orkin، القائم على عمليات البحث الجنائى. ليست العائلتين، وإنما التاريخ الكلى لزمانا هو الذى يقع موقع الإدانة من قبل الكاتب بحثا عن مذنب. وحين رفع الدعوى ضد مجتمعنا -الاسبانى والعالم أجمع- تظهر، بالضبط عن طريق تاريخ آل جراًفى وآل بوسكو، الحقيقة المأساوية التى يقترحها صاصترى: الفرد يظهر فى صورة الضحية للعملية التاريخية والمحتمل لخطيئتها، فى نفس الوقت.

ينتهى العمل بدعوة إلى إيقاف سلسلة الجرائم: سلسلة التاريخ المعروض على خشبة المسرح والتاريخ الإنسانى. وقبل أن يُسدل الستار بقليل، يقول المفتش أوركين، متوجها إلى الجمهور: «...أود من كل قلبى أن تنتهى هذه السلسلة التاريخية الدموية، بحق وإلى الأبد، حين ينزل، خلال بضع لحظات، ستار المسرح». ثم يضيف فى بيت الشعر الروائى الذى يستخدمه الكاتب حين يحاول رسم تاريخ العالم المعاصر :

لكننى لا أستطيع أن أنزع من قلبى الخوف .

حين أفكر فى الليل .

وفى إمكانية وقوع هجوم وحش ليلى .

يُحوّل هذا العالم الصغير التائه، الوحيد .

إلى حريق هائل ورهيب....

(الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٧٩١).

لقد قام صاصترى، عن طريق الاصطناع الصائب والأصيل للنماذج – المأساة الأغريقية والمسرح الحماسى الذى كتبه بريخت– بابتداع دراما هامة فى عمله هجوم ليليّ Asalto nocturno الذى، فى هذه المرة، كما أراد هو، «يعد شهادة على العالم الذى نحيا فيه» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص.٧٢٠). ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الدراما تبدو لنا التجربة الأولى لهذا المسرح «مسرح المستقبل» الذى، طبقا لما يراه

صاصترى، يجب أن ينبثق من المعاملات المتبادلة للاتجاهات الثلاثة التى أشار هو إليها فى المسرح الغربى المعاصر: اتجاه «المسرح الحماسى»، واتجاه «المسرح الدرامى»، واتجاه «المسرح الطليعى»(٧٣). وبالنظر إلى النظرة الجمالية الفنية التى تتوافر فى مسرح صاصترى، فإن عمله هجوم ليلىّ Asalto nocturno يمكن أن يكون العمل الأول فى إطار مجموعة درامية جديدة لمؤلفنا، والتى لانعرف منها عملا ثابتا، حيث إن الأعمال التى كتبت فيما بعد (ونشرت) لا تكوّن جزءاً منها.

فى عمله المعنون فى الشبكة En la red يعود صاصترى من جديد لمعالجة موضوع الإرهاب دراميا، ولكنه يتخلى هذه المرة عن نيته فى إجراء بحث أخلاقى كان من أهم ميزات عمله مقدمة مثيرة للشجن Prólogo patético. وفى العمل الذى نحن بصدده نشهد الساعات الأخيرة لأعضاء مجموعة سريّة قبل وصول قوات الشرطة. تجرى الأحداث فى الجزائر مقر المقاومة المناوئة للفرنسيين، والتى ينتمى إليها جميع الشخصيات. عن هذا العمل يقول لنا مؤلفه: «فى الشبكة En la red عبارة عن دراما تدور حول الوضع الانسانى للفرد المتخفى» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٧٩٦). تجرى الأحداث على عاتق عدد قليل من الشخصيات محبوسين على مدى ليلة داخل إحدى الحجرات، وعن طريقهم يقدم لنا صاصترى بعضا من البيانات التعريفية للوجود فى زمن ما، الوجود اللاإنسانى البطولى للإنسان الذى يحيا حياة سريّة: انتظاره المكثف والقلق، حاجته إلى الريبة وعدم الثقة، رفضه للحياة الشخصية، وخاصة، تجربته لصور التعذيب. وعبر هذه المجموعة من الشخصيات وتجربتها يحدث عند المتفرج وعى بكل ما يمت بصلة لعالم الشرطة. تقول إحدى الشخصيات، والتى تسيطر عليها، ما يمكن أن نطلق عليه «عقدة الهرب»، وليس، من ثم، هوس المطاردة: «كل العالم بإمكانه أن يكون بوليسيا. فكل العالم هو ذاك. مطاردون ! أم نحن المطاردين فقليلون جدا. هكذا... يصبح بإمكانهم اصطيادنا دائما. أقبل أو بعد! لابد من الحذر. حذر رائع» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٨١٨). أما وجهة نظر بابلو Pablo فمختلفة، بابلو الذى يعمل قائدا للمقاومة، الذى، قبل إلقاء القبض عليه بقليل، يقول: «لتتذكروا دائما أن الأيام معدودة، وأن من يركلنا بقدمه فى بطوننا إنما هو محكوم عليه بالفناء. إنه من يصير إلى التعفن. إلى الموت. رغم أننا ما نزال ننزف دما. فى اللحظات الحرجة والمؤلمة تذكروا هذا وفكروا فى الحرية أو تخلوا عن التفكير وتحملوا هناك فى الفراغ، لأنه سوف تُسمع، وفى وقت مبكر جدا، أصوات النصر... تذكروا لو أنكم تودون الارتباط بشىء،

فنحن أكثر من أن نقع فى شبكة، مهما كانت كثيرة» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٨٦٠). على كل ومع كونه، كما كتب رووريجيث بويرتولاس، «حجة مكثفة وعميقة، باسم الكرامة الإنسانية، ضد الظلم، والقسوة، واللاعدل»(٧٤). وكعمل درامى يبدو لنا فى صورة موجزة مفرطة، دون أن تصل الأفكار إلى تجسيد كافٍ من الناحية الإنسانية أو تبلغ الواقعية المعالجة دراميا عمقا حيويا كافيا. لايمكننا أن نتخلى عن التعبير عن هذا الانطباع: فى غالبية «الأعمال الدرامية الثورية» التى كتبها صاصترى، تبدو لنا الشخصيات وعالمها قريبين من عالم المقال الدرامى والدراما على حد سواء. أو بطريقة تبدو أكثر دقة: فى هذه الأعمال الدرامية تبدو شفافية ما هو مقالى، مثلما تبدو فى حالة الورق المسطر غير الشفاف.

النطحة **La Cornada** هى آخر الأعمال الدرامية التى نشرها صاصترى والتى تكون جزءًا من المسرح الذى يدرس تحت هذا العنوان(٧٥)، وأحد الأعمال الهامة. فى مذكرة نشرت فى دفاتر الفن والفكر **Cuadernos de Arte y Pensamiento** قال مؤلفها: «... لدى انطباع... أننى قد كتبت الدراما الخاصة بأكل لحوم البشر؛ ذات العلاقة التى لاصلة بينهـا، فى رأيى، وبين أسطورة كرونوس- ساتورنو؛ شخص يدمر أبناءه، شخص تصبح حياته قائمة على أشلاء مخلوقاته. لقد وجدت هذه الأسطورة، للأسف ولسوء الحظ، حيّة فى المجتمع الذى تتحرك فى إطاره وتتحاور» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ٨٦٦). ومن أجل التجسيد الدرامى لهذه الأسطورة يختار العيد الوطنى، دون أن، يوجد هناك نوع من العلاقة بين الأمرين سواء من الناحية الوثائقية أو الطبيعية، مثلما يفخم الكاتب بشدة ساتورنو **Saturno** «المفترس» لمخلوقاته، سيكون فى الدراما ماركوس **Marcos**، المفوّض، أما «المفترس» فسيصبح خوسيه ألبا **José Alba**، مصارع الثيران. إن صاصترى يتخلى عن أو يتجاوز -تبعا لوجهة النظر المتبناة- فى هذه المرة عن كل إيجاز فى بناء الحوار والحدث، دون أن يرفض من أجل هذا «هذا الزهد» الشكلى الذى يميزه ككاتب(٧٦)، وذلك من أجل تركيز الدراما فى العلاقة، المعقدة والمكثفة للدلالات لأنها مكثفة من الناحية الوجودية، لماركوس، وخوسيه ألبا، وجابرييلا، زوجة مصارع الثيران. ماركوس وجابرييلا يتنازلان فى صراع من أجل الاستحواذ على خوسيه، يظهر كل منهما فى موقع مواجه للآخر ومتناقض معه: جابرييلا تنطلق من موقع حبها للرجل. وماركوس من موقع الشفقة المطلقة بمصارع الثيران، وهو أمر يختلقه هو. الضحية، التى بدت ممزقة بين الطلبين المتناقضين، هو خوسيه ألبا.

إن خوسيه في حاجة إلى الاثنين، دون أن يكون في مقدوره رفض أي منهما أو عقد مصالحة بينهما. فرفضه لماركوس يعني عدم الوجود الاجتماعي، العلني الجماهيري، والهبوط إلى هوة الفناء والتواري كبطل» داخل المجتمع الذي صنع منه بطلا. ورفضه لجابرييلا يعني رفضه لانسانيته الفردية، لطريقته الانسانية لكونه رجلا. وحين يصبح عاجزا عن رفض أي منهما وغير قادر على أن يتصالح مع قرينه الجماهيري والخاص، نرى أن خوسيه ألبا، في النهاية، يُساق إلى الموت. في مجتمع تكون بنيته على هذه الهيئة، يتنازع فيه الفرد مع الجماعة، ما يمثله شخص بالنسبة للآخرين وما يمثله بالنسبة لنفسه؛ ما يجب أن يكون عليه الشخص حتى يكون -شيئا- بالنسبة- للآخرين وما يكون عليه الشخص دون أن يكون كيانه هذا كيانا- بالنسبة للآخرين، أي، الإنسان الكامل، ذي الكمال الاجتماعي والشخصي في نفس الوقت، لايمكن أن يتواجد إلا ممزقا، موزعا، وفي حالة خيانة لوحدته الانسانية، الإنسانية الحقة والأساسية... ولا مخرج إلا لواحد من ثلاثة: الموت، المتمثل رمزيا في مصارع الثيران -الإنسان خوسيه ألبا، و«الشظف» المدني، المتمثل رمزيا في باستور Pastor، الذي يرفض البعد العام لكيانه -المصارع- لكي يظل متقوقعا ،غير كامل ومُحبْطا، بالتالي، في حياته الخاصة (الحانة التي يملكها)؛ أو الفساد والتدمير الأخلاقي- الاجتماعي والشخصي، المدني والفردي- المتمثل رمزيا في ريكاردو بلاتيرو، مصارع الثيران القديم الذي أصبح يقتصر اليوم -كما يتضح ذلك من المشهد الأخير السريع- على مجرد خرقة لانفع من ورائها. أما ماركوس «المتسلط»، فهو عبارة عن تجسيد لهذا الذي عرف باسم «ساتورنو»، الذي ظل يسحق ويفترس مخلوقاته، والذي تحوّل المجتمع ليلعب دوره. هذه اللاهوتية الجديدة الأشد قسوة، دون ما إمكانية للمقارنة، التي قامت الآلهة اليونانية أو المسيحية، لاهوتية غير عادلة، غير نبيلة، بإيجادها من أجل الافتراس أو الإفساد، وتخفي قسوتها وراء أقنعة محبة الغير، الانتصار البطولي، الكرم، وتستخدم كأدوات للغواية والترغيب، الشهرة، النجاح، الثراء، وكوسائل للعمل ، التقنية، التنظيم، الدعاية، وكحقل للعمل، الجوع، البؤس، والطموح الإنساني المتواضع. ولكن المأساة الحقيقة تكمن في أنه، يوما بعد يوم، بنفس الصورة التي شكلت عليها الحياة الانسانية، يصبح ساتورنو ضروريا. وحتى يتخلى عن أن يكون ضرورة عليه أن يغير بالكامل، وفي مجمله، كل البناء.

بيريث مينيك Pérez Minik يفسر النطحة La Cornada على أنها الدراما التى تمثل جنون الحرية: «خوسيه ألبا -كتب- ...هو الرجل الذى فقد حريته. ولقد فقدها لأنه أساء بيعها كبضاعة ليضمن النجاح، والمجد، والرفاهية. إن حقيقة دراما صاصترى تكمن على وجه التحديد فى الدوافع والأسباب التى هى فى حوذة المصارع والقائم على رعاية هذا النوع من العمل. بطريقة ما، أخذا فى الاعتبار التشكيلة الحالية للعالم، فإن الرأسمالية قد حولت كل شئ إلى بيع وشراء، فالانسان القادر ماليا، الذى يحوز السلطة فى يده هو ضرورى وشرير، ثمرة اكتفاء ذاتى غير مواتٍ، ولكنه لاغنى عنه للوصول إلى موقف استثنائى فى مجتمع اشتراكى ما» (ت، ت، ص٢٨). حقا. ولكنها ليست فقط دراما ذهول الحقيقة، ولكن أيضا دراما الاستغلال الضرورى والمشئوم باعتبارها المحور الذى يرتكز عليه البناء الاجتماعى الحالى» وخاصة، كما أردت أن أوضح من قبل، هى دراما القطيعة المأساوية للشخص باعتباره إنسانا ولكيانه الممزق. فى الوقت الذى يتخلى فيه صاصترى، دون أن يرفض أيًا من أفكاره، التى كانت تكمن من قبل فى نظرته للعالم، النمطية الهيكلية للشخصيات والحدث ويغرس أفرادا دراميين مستقلين وكافين على خشبة المسرح وليسوا مجرد دعامات أو موصّل أفكار، يخلق دراما هامة مثل النطحة La Cornada. بهذا فقط يتمكن من أن يعطى مسرحه الوظيفة الاجتماعية التى أسندها له: أن يكون شهادة على الواقع ويثير الوعى الذى يجعل من الممكن حدوث التزام لاحق وحدث عظيمين ومتناغمين.

٤ - ثلاثة أعمال على الهامش :

Tres Obras al margen

لايقصد بهذا التعبير أن الأعمال كتبت على هامش المسرح المعاصر، وإنما على هامش المحور الأساسى لمسرح صاصترى، أو، أذا أردنا استخدام كلماته هو، «على هامش الخط النخاعى» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، صفحة ٤١٥) لعمله الدرامى. هذه الأعمال هى: أنا كليبر Ana Kleiber، ودم الدب La sangre de Dios، والغراب El Cuervo. وفى الاطار العام لانتاجه الدرامى تعتبر هذه الأعمال بمثابة الوقفات أو فترات الراحة، تحكمها علامات التجريب، أو، بالأحرى، تمارين البنية الدرامية.

أنا كليبر Ana Kleiber هى، بطريقة ما، ولكن فقط على المستوى الشكلى لاعلى المستوى المضمونى، عبارة عن ارتباط تسلسلى للعمل الذى أبدعه أونامونو Unamuno تحت عنوان: كيف تكتب قصة Como se hace una novela. ها هو صاصترى الكاتب، الذى يلعب دور شخصية الدراما، يظهر أمام الجمهور كيف تتم كتابة الدراما. وبداية من موقف غائى، مماثل لبداية ونهاية العمل، يدع الشخصيات تحكى له تاريخها، ثم تعود لتعيشه فوق خشبة المسرح، هذه الخشبة، مثلما كان يحدث فى المسرح الاسبانى فى العصر الذهبى، لم تكن مكانا مرئيًا حقيقيًا، وإنما مكان درامى، ديناميكى، غير مقيد بتحديد مادى ما، وإنما هو خاضع للحدث، متكامل فيه ويأخذ أصالته منه. نعتقد أن الحكاية التى تُروى لنا - حكاية غرامية مثيرة - هى أقل ما فى الموضوع، ليصبح ما عداه هو الغرض التجريبى لبنيتها.

أما دم الرب La sangre de Dios، أكثر هذه المجموعة ركاكة، هى عبارة عن تحديث لتضحية إبراهيم. المدرس يعقوب بارتون، معتقدا أنه سمع صوت الرب، يقتل ابنه، الذى يقبل التضحية من أجل حبه لوالده ولأنه أصبح يعدم أسباب الحياة. وبواسطة خدعة -أرى أن هذه هى الكلمة المناسبة- يقدم لنا المؤلف- غير واثق من نفسه- حلين متتاليين: قام الأب حقيقة بقتل ابنه (هكذا ينتهى الفصل الأول): وما كان الأمر سوى أضغاث أحلام (هكذا ينتهى الفصل الثانى). بين هذين الحلين- فى النسخة الثانية من العمل- لايوجد أى نوع من الربط الدرامى. تبدو لنا دراما محبطة وعفوية التى، على كل حال، لاتملك سوى قيمتها التاريخية الذاتية- الفكرية، إذ، كما يقول صاصترى، «لقد أتت هذه الدراما كتكريم من المؤلف لسورين كيركجارد Sören Kierkegaard. فحين قرأت مؤلفه: خوف ورجفه Temor y temblor تولدت لدىّ فكرة كتابتها». ويضيف بحق أنه قد حددها حين عَنّ له الرسم العام » كتراجيديا محبطة» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٧٩).

الغراب El Cuervo يعتبر، كبنية درامية، عبارة عن عمل درامى ممتاز يعالج موضوع الخوف والرعب، ولكنها ليست أبدا «دراما الوقت»، حيث إن موضوع «استحضار الزمن» لانجد فيه وجودا ولاتماسكا يفوق عرضه على خشبة المسرح. وها هو صاصترى يكتب: «إنه لمن المقبول أن يصبح نفس الحدث معاشا من قبل مجموعة من الشخصيات وفقا لإيقاعات مختلفة من الزمن. هذا الحدث، فى عملى، هو اغتيال لاورا Laura.

نرى هنا أن زمن لاورا واغتيالها يظهر فى صورة تفوق فى بطئها وذلك الذى يعيش فيه المراقبون: هؤلاء يعيشون الجريمة ونتائجها عندما لانرى، فى الايقاع الزمنى البطيئ للاورا، وقوعا للجريمة بعد» (الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ٦٦٢). هكذا يتمكن صاصترى من إحداث الخوف فى نفس المتفرج، لا لأنه يجعله يعيش سرّ الزمن، ولكن لأنه قد وضعه، عن طريق الخلق الماهر لجو مناسب، فى عالم العالم- والخيال- أحد العيوب الرديئة- ليس بالنسبة للبنية وإنما فى المضمون- يبدو لنا أنه المحاولة- التى لم يتمكن من الحصول عليها- لاعطاء معنى هام «للسرّ». والشخصيات حين تقوم بانتقاد موقفها، المرعب حقا، تلمحَ فى العديد من المناسبات للرّب: «هو كائن قابع هناك، لايتحوّل... يخيفنا، يرهبنا، مجرد التفكير فيه... لانفهمه... ماذا يريد منا؟ أليس... هو الرّب؟» (الأعمال الكاملة، ١، ص٧٠٦). مثل هذه التلميحات، التى تهدف إلى إعطائنا مدلولا هاما للموقف الذى تعيشه الشخصيات، هى عناصر لبنية عليا مصطنعة، تطفو على سطح الدراما، ولكن غريبة، ولكن ليست كأفكار درامية ضرورية ومتأصلة فى الحدث.

ولنستعر لأنفسنا تلك الكلمات التى قالها إدواردو آرو تيجلان: «أنا معجب جدا بالسرعة التى يتم الدخول بها إلى الموقف، القوة التى يتم بها خلق مناخ من الأسرار، الأستاذية التى يتم بها عكس الضيق الذى تعانى منه الشخصيات التى نسج حولها شرك غريب. أسف لكون كل هذا لايأتى مستخدما فى قضية يصبح بمقدورى فهمها. إنه همّ شخصى للغاية لا أريد أن يصبح عدوى أصيب بها القرّاء» (ت، ت، ص٧٧). أى، نعترف بأنه ربما أننا قد أخطأنا فيما كتبنا، ولكن ليس فى وسعنا أن نتخلى عن كتابته.

٥ - المسرح قبل الأخير (١٩٦٥-١٩٧٢)

El teatro penúltimo

إن الأعمال الستة التى أفرزها قلم ألفونصو صاصترى بين هذين التاريخين تبدو أنها قد دخلت -إلى متى؟ - فى هذا الإطار المكانى للمسرح الإسبانى المعاصر، الذى أصبح مغلقا على خشبة المسرح والكتاب. هذه الحال للميت الحى ليست هى الأفضل، وإنما هى الأسوأ، بالنسبة للتطور الحيوى، أى، الواقعى، لفن درامى يعمل، مثل إنتاج صاصترى، على البحث بكل الوسائل ليس فقط عن إيقاظ الوعى الاجتماعى

عند الجمهور، وإنما تحريكه واستنفاره صوب عمل فاعل ومتناغم يهدم القاعدة التى أقيم ذلك الوعى على أساس منها. إن مسرح صاصترى، الذى ولد من أجل الرد، ومن أجل الكفاح، قد بقى تاريخيا غير صالح وذلك حين تم استبعاده عن الواقع المسرحى، وأصبح قاصرا ليس فقط على كونه نصا عاما وجماهيريا، وإنما على كونه نصا خاصا، أى، على النقيض تماما من الغرض أو الدافع الذى أدى إلى ميلاده.

فى مقدمة بسيطة يصدر بها النص المكتوب على آلة الطباعة لمسرحه قبل الأخير، كتب صاصترى: «هذا المسرح ينطوى على ستة أعمال مسرحية كتب من أجل المسرح فى أيام القهر. أعمال مسرحية لمسرح غير مرئى. تأتى بمثابة الشهادة على الوضع الذى كتبت فيه؛ وتُبرز ربما، عن طريق الخبرة أو التجربة الخيالية، بضعة أسطر لمسرح صالح لزماننا».

هذا المجلد -الذى يبلغ عدد صفحاته ٨٠٩ صفحة كتبت على مسافتين على آلة الطباعة من وجه واحد- يحوى بين دفتيه الأعمال التالية: الدم والرماد **La sangre y la ceniza** (١٩٦٥)، الوليمة **El Banquete** (١٩٦٥)، الحانة العجيبة **La taberna fantástica** (١٩٦٦)، أخبار رومانية **Cronicas romanas** (١٩٦٨)، تمارين مرعبة **Ejercicios de terror** (١٩٧٠)، الرفيق الغامض **El Camarada Oscuro** (١٩٧٢). باستثناء العمل قبل الأخير، يحدد الكاتب الأعمال الأخرى بأنها «أعمال تراجيدية معقدة». والدراما المعقدة -طبقا لصاصترى- ستكون شكلا دراميا جديدا يحاول أن يتجاوز أو يتفوق على التراجيديا الأرسطية أو «البسيطة»، وكذلك المسرح المضاد -للتراجيديا الذى كتبه بريخت وعدم الاعتقاد الذى تحدث عنه» بيكيت **Becket** أو اللامعقول. وكظهور أولى لهذا النوع من التراجيديا، رغم أنه تقدم جزئى، كان دائما، كما قال المؤلف، متمثلا فى عمله: هجوم ليلىّ **Asalto nocturno**. فى الملاحظة الأولى التى تتصدر الدم والرماد **La sangre y la ceniza**: «...على أساس من مادة تراجيدية فى الأساس و«جادة» (عملية «تاريخية» تنتهى إلى النيران)، أحاول اليوم أن أقيم صرح ما أطلق عليه ساخرا تراجيكوميديا، وأعتقد أنها، فى الحقيقة، مأساة حقيقة. أما العنصر اللامعقولى فلاييقى، فى هذا العمل، ملحقا أو مطعما بالعمل، وإنما نراه «ذائبا» فيه، بنية تهدف إلى الإقصاء وعدم التزييف، والنتيجة، أليست، كما أقول، مأساة حقيقية؟ الاجابة على هذا لابد أن تأتى من قبل «المراقبين»، الجماهير (ص٨٠). ولسوء الحظ، فبدون

جماهير، يصبح من الصعب القيام بعمليات الرقابة أو التحقق. وفي ملاحظة أخرى حول العمل الأخير من هذه المجموعة التي يتضمنها المجلد، يكتب: إن «التراجيديا المعقدة» تبدو في هذه الحال كمن يسدد ضربة ظاهرة صوب وثنية الأجناس والطبقات االشعرية. تبدأ في صورة لامعقول متقوقع داخل عمل مسرحي وثائقي -أو على العكس- وتنتهي على أنها شئ آخر: مأساة... معقدة، على وجه التحديد» (ص٦٤٧). إن الصياغة الأكثر إسهابا، مع هذا، لما يمكن أن يكون -على الأقل على المستوى القطرى- تراجيديا معقدة، وأعتقد أنها المطروحة من قبل صاصترى في الفصل التاسع («ظهور المسرح من جديد كموضوع: حالة المسألة النظرية في عام ١٩٦٩») من كتابه: الثورة ونقد الثقافة La revolucion y la critica de la cultura(٧٧)، النص الذى باعتباره فى متناول القارئ أعفى نفسى من التعليق عليه. أما على الجانب العملى، ففى الأعمال الخمسة المحددة أو المعرفة على أنها تراجيديا معقدة نرى محاولة تهدف إلى إيجاد نوع من التكامل مع التراجيديا الأرسطية، والمسرح الحماسى والمسرح الوثائقى واللامعقول، المهزلة القصيرة، والميلودراما، دون أن تصيب النتيجة، في رأينا، في شكل جديد للمأساة. نود، مع هذا، أن نشدد على أن رأينا خاص بنا نحن، أى أنه لايهم أحدا غيرنا، دون أن تكون له أية قيمة «تحقيقية». التحقيق الذى يجب أن يظل فى حيز الايقاف بينما لاتعرض الأعمال على خشبة المسرح وأمام الجمهور، أو، على الأقل، يمكن أن تطبع.

ونحن إذا نضع هذا فى أذهاننا، فسوف أعرج بكل وضوح يمكن أن يتاح لى، ودون أى تدخلات نقدية – إذا كان ذلك ممكنا – الأعمال الستة قبل الأخيرة التى كتبها ألفونصو صاصترى.

Juego du luces de sonidos :

ظهرت «الأعمال الكوميدية المعقدة» مقسمة من ناحية الشكل إلى أجزاء وكل واحد من هذه الأجزاء إلى مناظر متعددة فى المساحات والأعداد، متراوحة بين عدد يصل إلى أربعة أو ثمانية عشر منظرا. وكل منظر يقوم، داخل البنية الخاصة بالحدث، ثلاث مهام أساسية: مضاعفة المكان الدرامى، تقدم الحدث تأريخيا أو إحداث نوع من المواجهة بين عالمين أيديولوجين. وبالنسبة لتقنية تقسيم الأعمال إلى مناظر، التى تعد

أمرا شاملا لكل مسرح صاصترى، نراها تستخدم الآن بحرية أكبر، إذ أنه الكاتب يكتب دون مانع أو إجبار ما ناجم عن الظروف الخاصة بالمسرح من أجل الافتتاح. إن ما يقدمه الكاتب لجمهوره المتخيل عبر الحدث الذى ينقسم إلى مناظر تعد بمثابة حزمة من اللحظات أو قطع الواقع، تخضع فى اختيارها لمعيار درامى - إذ أنها ما تكاد تشتمل على دسيسة تعمل كنسيج أو كخيط قائد- من خضوعها لمعيار أيديولوجى. وكل منظر يجب أن يقود المتفرج إلى اكتشاف الوضع القابل للتصرف الخاص بالزمنين التاريخيين اللذين أجبر المؤلفُ المتفرجَ على العيش فيهما والحركة داخلهما: الزَمَن الخاص بالشخصيات وزمن المتفرج. والنتيجة النهائية، والمستنفرة تصريحا أو ضمنا فى منظر تلو المنظر يجب أن تكون مزدوجة: وجود حالة الوعى والاحتجاج البّراق والمعلن، حيث نرى أن المتفرج يظهر دائما فى صورة المدعو، وحتى المضطر، إلى التحزب، المشاركة فى العملية الثورية المقننة داخل الدراما. إلى مثل هذا الأمر تأتى معاونة من قبل المستويات اللغوية المختلفة التى ترد فى الأعمال بصفة عامة. فى الواقع، فإن صاصترى يستخدم، بالإضافة إلى اللغة «المتحررة» على لسان الشخصيات، المفعمة بالثوريات الشعبية، وبعض الكلمات التى تأتى على لسان السوقة فى تلك الآونة، لغاتٍ أخرى للاتصال: عرض للصور الفوتوغرافية، فرق موسيقية، مكبرات صوت، دُمى، وأيضا لافتات، ولوحات إعلانية، أخبار صحفية، ألعاب ورقية، وأغان.

إلى كل هذه اللغات، المستخدمة بطريقة توفيقية بهدف إثارة الجمهور حتى يعلن مشاركته فيما يقدم له، يضم صاصترى وسائل أخرى موجهة لنفس الغرض مثالان. بالنسبة لكالبينو Calvino (ميجيل سيرفينت دى بيّانوبيا) نراه فى دراما الدم والرماد La sangre y la ceniza يخطب خطبة دينية من خلال شرفة مقصورة الصالة، محولا بهذه الطريقة المتفرجين إلى أعضاء خوارنية جنيف. وفى الرفيق الغامض El camara-da oscuro نرى الشرطة تقتحم الصالة، مهددة الجمهور. ومثلما يتبع فى وسائل مسرحية أخرى من «الاستنفار» أو «المشاركة»- ولكن فى صورة أعلى من غالبيتها من ناحية النوعية والكثافة النصيّة- فإن الكاتب لايبدو سعيدا، أحيانا، حين يلجأ رمزيا لإلغاء المسافة بين خشبة المسرح والصالة، وإنما يلغيها حقيقة، بحيث يجعل الممثلين يقتحمون الصالة، أو يؤدون أدوارهم من خلالها كما لو كانوا هم الجمهور، أو يهددون هؤلاء كما لو كانوا جزءًا من العرض العام. يعنى، أن صاصترى، أحيانا، فقط فى بعض الأحيان، يبدو وكأنه يريد أن يُماهى بين المسرح والواقع، تماهيا غير حقيقى وغير واقعى بكل المقاييس، حين يهدف إلى أن يأخذ نفسه إلى ما وراء النظرية أو الرمزية.

لندلف، ولو أن ذلك سوف يكون فى صورة موجزة وعارية من التحليل النقدى، إلى نصوص صاصترى.

فى إم. إس. فى (الدم والرماد) يروى لنا فى مقدمة وسبعة عشر منظرا وخاتمة الفترة الأخيرة من حياة ميجيل سيرفيت. منذ أن كان يعمل مصححا للأخطاء المطبعية فى ليون وحتى إيداعه السجن فى جنيف وموت داخل أفران النيران. ميجيل سيرفيت، بطل الدفاع عن الحرية الفردية، دائم الصراع مع كل أشكال الطغيان، والتى يجسد فيها شخصية المثقف والمفكر المتهم، ذليلا، وأخيرا، معرضا لألوان العذاب ومدرجا فى عداد الموتى على يد سلطات مجتمع متناقض. وعلى الرغم من أن صاصترى قد جهز نفسه جيدا من ناحية توثيق المصادر والبيانات حتى يبنى عمله ويستخدم الوثائق، والشخصيات، والخطابات والخطب الدينية (التاريخية)، إلا أنه يكسر منهجيا المستوى التاريخى، منذ المقدمة وحتى الخاتمة، وذلك عن طريق الاستخدام المتواصل والمتعمد للخطأ فى التسلسل التاريخى، والذى تحوّل إلى وسيلة درامية ذات وظيفتين: إبعاد الماضى والتماهى مع الحاضر، والذى ليس بالضرورة أن يكون حاضرا إسبانيا، وإنما يمكن أن يكون حاضر أى أمة فى العالم فى نفس الوقت، فإن هذه التقنية من اعتماد الخطأ فى التسلسل التاريخى تهدف إلى أن تجعل المتفرج يشاهد التوافق فى الأبعاد أو التباعد بين زمانه هو وبين زمان سيرفيت. وهذه الأخطاء فى التسلسل التاريخى تأتى متضمنة لأنواع مختلفة: بصرية، سمعية، لغوية، أيديولوجية. ها هى بعض هذه الأخطاء، معددة، حيث ليست فى حاجة لتعليق عليها: النشيد القومى النازى، سرّية البحث الجنائى، ميكروفونات، بدرومات تابعة للمنظمة المؤقتة للأمن، التعذيب بالكهرباء، عمليات إعدام جماعية بالرصاص، ... الأمور التى يجب أن نضيف إليها، بالطبع، الأسلوب والمضمون الذى تسوق فيه الشخصيات حججها.

إن صاصترى يستخدم، فى إطار ما يتناسب مع الحدث، ميكروفونات، عروضا ودُمى، وهذه الدُمى الأخيرة سيقت هنا حتى يظهر من خلالها أعضاء المحكمة الذين أصدروالحكم على سيرفيت، وبنفس الطريقة، فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام وظيفى للعديد من التقنيات الخاصة بالتغريب والتى وردت فى المسرح الحماسى، مثل القصائد الروائية، والأغانى، والحوارات الجانبية التى تلجأ إليها الشخصيات. وفى صورة متساوية، يلجأ الكاتب إلى استخدام أشكال من اللامعقول الساخر، على الرغم من أن

ذلك لا يأتى مناسبا، حيث نرى بأن صاصترى لايملك قريحة من أجل الفكاهة، وتظهر عنده العناصر اللامعقولة مجرد فكاهة فظة.

نعتقد أنه إذا ما كان هذا العمل قد عرض على خشبة المسرح لكان قد أصبح خاليا من الحشو الزائد من قبل المؤلف، وخاصة تلك الخطب اللاهوتية أو تلك الأفكار (دورة الدم، مفهوم التنكيت والخطيئة الأولى، والمسيح) التى لاتعنى شيئا أو ربما تعنى شيئا قليلا، من الناحية الدرامية، لا بالنسبة للعمل أو حتى بالنسبة للمتفرج المعاصر.

بالنسبة لعمله: الوليمة El Banquete، وطبقا لما يرد فى الملاحظة، فهو عبارة «عن عمل تم التفكير فيه، من ناحية الموضوع، من الأجواء المحيطة بعمل آخر لى: النطحة La cornada. إن استغلال الانسان من قبل الإنسان، والتناقض dinasion ، ساتورنو «المفترس» لأبنائه، وداء أكل لحوم البشر النفسى والاجتماعى... كلها إشارات تعمل، قسرا، على المشاركة الموضوعية لهذا العمل بتلك الدراما الخاصة بمصارع الثيران -الذى يعتمد على حياته كمادة خام للعمل الذى يقوم به- هذا العمل الذى قامت به ممثلة مستجدة والتى لم تتح لنا الفرصة لرؤيتها حيث أنها قد فارقت الحياة فى الوقت الذى بدأت فيه الحكاية» (ص١٨٨).

ومن ناحية الموضوع، يمكن أن يكون هناك تقارب بين العملين، ولكن ليس فى مجال التنفيذ الدرامى، حيث نرى أن الوليمة El Banquete، فى هذا المعنى، تعد أقل بكثير من النطحة La Cornada. فما كان فى هذا العمل الأخير من دراما، كان فى الآخر حوارا، وليس، من الناحية المسرحية، من الحوار الجيد. ومن ناحية أخرى، نعتقد أن العروض (مسابقات جمال المرأة، ڤيتنام، ورواد الفضاء، Cosnonauta والعرى النسائى فى معسكرات الاعتقال النازية...) ليست متكاملة فى عمق وتناغم كُلِّىّ، وإنما هى مستعارة، وليست أيديولوجية، بالطبع، ولكنها مسرحية. إنه عبارة عن مورد من الموارد التى يلجأ إليها كثير من الكتاب بشكل مطروق وخاصة الذين لايعرفون فهم كيف يتم خلق بنية درامية كافية. إنها أمور تشبه - وأطلب المعذرة فى هذا التشبيه -الشعر المستعار وكذلك الثدى اللذين تلجأ المرأة إلى استخدامهما. فى النهاية، نرى أن مجموعة الممثلين، يظلون فى إطار أملوحة ساذجة وفاضحة من التغريب، دون الوصول أبدا إلى درجة الرمزية ولا درجة الواقعية، الأكثر تعقيدا وصعوبة. وما كان لصاصترى أن يخفى الضحية الجديدة، الممثلة، فيقتلها قبل أن يرفع الستار.

مثل كل الأعمال التى تندرج فى هذا المجلد، فإن الحانة العجيبة **La taberna fantástica** تحمل فى مقدمتها بعضا من «الملاحظات» التى كتبها مؤلفها. ونود أن نعرّف القارئ باثنين من هذه النصوص الموجزة: «أدعوكم للدخول إلى ساحة هذه الحانة المترعة بالأشباح الحقيقيين، إلى سماع هذه اللغة الفظة، لحضور هذه الدراما الحزينة. ليست مجرد عرض للتقارب الجمالى القائم بين الطبيعية و«الطليعة» ...كما أنها ليست مجرد عينة من لغة فظة، على الرغم من أنه يبدو لى من المناسب أن أكتبها ولا يعمل هذا فى العادة. إذا ما كان العمل يهم فى هذا الإطار الدلالى، أإلى أهل اللغويات؟ أإلى الجمهور عامة؟، فسوف تكون شيئا، ولكن... إذ نلخصها، إنها عبارة عن لحظة من لحظات كشف الفردى، فى البحث عن دراما جديدة: يعتبر الأمر فى هذه الحال محاولة لإدخال التجربة الفورية إلى عالم المسرح، الأمر الذى لابد من أجله مصارعة ثور الطبيعية، الذى تأتى نطحاته قاتلة: إنها مهمة صعبة...» والملاحظة الأولى، ص٢٨١-٢٨٢). «إن العديد من الشخصيات -وبالتأكيد أهمهم- العاملة بالحانة العجيبة ينتمون إلى عالم قد ظهر بصفة مستمرة فى الآونة الأخيرة على صفحات الحوادث بالصحف الإسبانية: إنه عالم بائعى الخردوات. إن هذا العمل له طابع البداوة، لايختلف عنصريا، على هامش المجتمع، ودائما مايبدو مُبعدا فى محاولاته الهادفة إلى الانضمام إلى عالم المدن: إن بائع الخردوات، بالنسبة للجوار، هو الآخر... هذا بالاضافة إلى تخلى المجتمع عن الدفاع عنهم- والحاجة إلى الدفاع عن النفس بأى وسيلة، حتى يتمكنوا من الحفاظ على حياتهم فى مثل هذه الظروف غير المواتية- التى تخلق فيهم روح العدوان (الدفاعى). روح العنف. أضيف إلى هذه الظروف والأحوال، الكرم الذى يعد سمة عامة فيهم: كرم بلا حدود: تصل إلى درجة العدوان، مع تلك التى يقبلونها: يفرضون وجودهم، فى مرحٍ، وسط عالم معادٍ (الملاحظة الثالثة، ص ٢٨٤-٢٨٥).

ويبدو صاصترى هنا مصارعا جيدا «لثور الطبيعة» فى هذه التراجيديا الخماسية، مستخدما القماش الأحمر الخاص بمسرح اللامعقول أو قضيب المسرح الحماسى، أو، إذا ما تخلينا عن القماش والقضيب، ممسكين بالثور من قرينه، بالقوة، على وجه التحديد، التى تبدو فى «طبيعة» رسمت وعُمّقت بما بيديه المؤلف من شفقة وتفهم عميق تجاه مخلوقات من الشخصيات، تحيا وتموت على خشبة المسرح بصورة مؤثرة، فى هيئة مؤلمة، لا من أجل التسلية، أو من أجل التعريف بأنفسهم، ولا باعتبارهم

أدوات اتهام توجه إلى مجتمع مغلق وغير رحيم وإنما يتحولون إلى كبش فداء لنظام قام باستئصالهم، أو بالأحرى، قام بشظف الوعى بكرامتهم المأساوية.

والآن، حسنا، فإن التجربة التى خاضها هنا على يد صاصترى «بمفرده» كما يؤكد هو نفسه، تأتى متماهية فى معناها وكذلك فى أسلوبها (باستثناء العناصر القليلة للمسرح الحماسى) مع تلك التى قام بخوضها أيضا بمفرده قبل ذلك بعام، فى ١٩٦٥، رودريجيث منيديث Rodriguez Mendez فى العرس الشهير بين الخرقة والجلبة الصاخبة: Bodas que jueron famosas del Pingajo y la Fandanga، ومع أخرى قام الكاتب نفسه بخوضها فى عمله، الحانة العجيبة La taberna fantastica، فى عام ١٩٦٧، فى عمله Los quin quis de Madrid مجرموا مدريد. أليس مأساويا فى الحقيقة، وينبئ بنفسه عن أمور تزيد على ما يمكن أن ينبئ عنها الحجة القوية للإدعاء، ذلك الحدث التاريخى الفظ الذى يحمل بين طياته صدور كاتبين مسرحيين إسبانيين معاصرين لبعضهما عن تجربة متماثلة، ولامجال أمام أحدهما للتعرف على ما كتبه الآخر، وقد أجبرا على الكتابة كل بمفرده ولنفسه، دون أن تكون هناك أية إمكانية لأى نوع من الجمهور؟

ليس الأمر هنا مجرد حدث جاد مصادفة أو أن ذلك التفكير قد جاء حدثا فرديا. فسوف يحدث الأمر نفسه مع عملين آخرين، الأول لصاصترى بعنوان: الرفيق الغامض El Camarada oscuro، والثانى لرودريجيث ميند يث بعنوان حكاية البعض Historia de unos cuantos (١٩٧٠)، ويمكن أن نضيف إليهما عملا ثالثا للوبيث موثو: فوضى، ٣٦ Anarchia, 39 (١٩٧١). الأعمال الثالثة– ولايهم هنا الفارق النوعى– أتت وقد صيغت بنيتها باعتبارها «أخبارا» درامية لفترة من تاريخ إسبانيا، والتى تعتبر، فى جوهرها هى نفسها، وبتقنيات مسرحية وقصد أيديولوجى بينهما كثير من التقارب.

بالنسبة للعمل الذى كتبه صاصترى –وسوف نترك العملين الآخرين لنتناولهما بالحديث فى صفحات تالية– التى أطلق عليها عنوانا فرعيا «الميلودراما التاريخية». هى عبارة عن «تأريخ»، يصل فى درجة التوثيق حدا كبيرا للاتجاهات اليسارية، عن تاريخ إسبانيا، فى لحظات ذات دلالة هامة، تبدأ فى برشلونه عام ١٩٠٢ وتنتهى فى مدريد الحالية. ويأتى الخيط القائد «للتأريخ» أو «الوثيقة» منسوجا على يد روبرتو، الذليل، المضحك، و«البطل» العظيم –دون أن يكون ذلك، بالطبع، متضمنا المعنى الذى ورد عند

أرسطو -حيث تروى لنا حياته فى ستة وعشرين منظرا، منذ ميلاده فى إسطبل رمزى مملوك لبيلية وحتى وورى التراب فى يوم ممطر فى مدفن أهلى، بحضور المؤلف -ألفونصو صاصترى- بين آخرين، وحرس ورجال الشرطة، الذين كانوا يقومون بدور الحراسة الدورية فى صالة العرض، يراقبون الجمهور، ويقبضون على شخص واحد: إنه صاصترى.

وهكذا نرى كل جروح التاريخ الاسبانى فى القرن العشرين قد أتت تعرض فى صورة حديثة على خشبة المسرح، والمرتبطة بحياة هذا العظيم، الذليل، المسكين، التافه روبيرتو. السيد لاشئ الاسبانى، الحنون، الساذج، الكامل، إنه يمثل مركز الحكاية لكابوس إسبانى، لتاريخ أصبح على وشك أن يكون فى أحيان كثيرة تاريخا آخر، الذى يكون الفشل من نصيبه فى كل فرصة على يد نفس القوى، على يد نفس الأشخاص، رغم التغيير الذى يعترى أسماءهم. هذا «التاريخ» تتم قراءته فى صورة مثيرة، رغم أنه فى الحقيقة مناهض للدياليكتية، أود أن أقول بحرية أحادى الجانب، ومن هنا تأتى تسمية العمل بعنوان فرعى هو «الميلودراما». لاندرى ما مدى وقع هذا على الجمهور الممثل لكل أرجاء إسبانيا، ولاسبانيا على مدى الفترات التاريخية، وورود فعله أيضا: أكان غاضبا؟ أكان متضايقا؟ متشائما؟ متفائلا؟ مخدوعا؟ كيف التأكد من هذا ومتى؟

وأما بالنسبة للعمل قبل الأخير، تأريخيا، لتلك المجموعة المسماة «أعمال تراجيدية معقدة» فهو، الأخبار الرومانية **Cronicas romanas**، والذى يحملنا، لكى يعيدنا دائما إلى أزماننا (النازية، الحرب الأهلية، الثورة الكوبية، فيتنام، الشيوعية) إلى أيبيرية بيرياتو **Iberia de Viriato** وإلى حصار نومانثيا **El Cerco de Numancia** (للكاتب ثيربانتس). نفس التقنية المعتمدة على الخطأ فى التسلسل التاريخى، القائمة فى عمله الدم والرماد **La Sangre y la ceniza**، تقدم موقفين تاريخيين، لهما نفس الغاية: التغريب والتماهى. بالنسبة لتاريخ المحارب بيرياتو وأهل نومانثيا يستخدمان لخلق جو نعيش فيه من جديد حكايات أخرى غريبة لأفراد المقاومة، لأهالى نومانثيا ولمناصرى الحكم المطلق. والمؤلف، بالطبع، يقدم لنا الحكاية التاريخية من خلال وجهة نظر رجل المقاومة وأهالى نومانثيا المتهمين الذين يفضلون التعذيب أو الموت على الالتزام أو الاتفاقيات التوافقية السلمية(٧٨).

ولكى ننهى هذا المشوار البسيط عبر الأرض الصعبة -صعبة الحكم عليها- للمسرح غير المنظور الذى كتبه صاصترى- بعد أن بسطنا الحديث فى الجزء الثالث

من هذا الكتاب بصورة مسهبة- عن سطور بسيطه من عمله: تدريبات الخوف Ejercicios de terror، العمل الذى قام صاصترى نفسه بإدراجه فيما يطلق عليه «المجموعة ب» من مسرحه، إلى جانب أعماله: أنا كليبر Ana Kleiber، ودم الرب La Sangre de Dios ، والغراب El cuervo.

تدريبات الخوف (الرعب)، كما يدل على ذلك تماما عنوانه، هو عمل يحوى بين طياته عرضا متعددا ومتنوعًا يتكون من «تدريبات» عدة، من بينها تعد أطولها تلك التى تحمل عنوان: «حلقة مع إحدى الوسيطات» Episodio con una medium، «الدكتور فرانشتاين فى أورتاليثا El doctor Frankestein en Hortaleza»، «الشبح مصاص الدماء فى أوساليا» El vampiro de Uppsalia». ومثلما أقدم على فعله المؤلف فى عمله الغراب El cuervo، ولكن فى هذه المرة نراه متسلحا بوسائل درامية أكبر، تلك الوسائل التى تأتى من مسرح الاستنفار، مسرح القسوة، مسرح الطليعة بوجه عام- التى أحكم المؤلف استخدامها، فإنه يعمد إلى خلق الأجواء المتلاحقة التى يسودها الرعب، رغم، الاختلاف فى الطريقة مع الغراب El cuervo، لا يعد الأمر هنا عملية رعب «ميتافيزيقى» فقط، رغم أن هناك محاولات لهذا، وإنما أيضا، لصور عدة من الرعب «الاجتماعى»، مثلما، على سبيل المثال، يظهر فى الحالات الأخيرة التى تشهدها نهاية العمل. أذكر هنا، باختصار، اثنين منها: «يخرج المدربون. أحدهم يرتدى بدلة حمراء. أما الآخرون، الخمسة، فيرتدون بدلة زرقاء. التمرين الأول: «العجلة». ينظم المدربون الخمسة دائرة فيما بينهم حول الآخر ثم يشبعونه ضربا، ثم يلقون بأنفسهم فوقه واحدا تلو الآخر حتى يفقد ذلك المدرب وعيه. وحينئذ يطلقون سراحه ويطرحونه أرضا».

تدريبات الرعب Los ejercicios de Terror لاتبدأ على خشبة المسرح، ولا حتى فى الصالة، وإنما حين لم يكد المتفرج يدخل إلى المسرح، الذى تحول من الناحية الفكاهية؟ فى ساحة احتفال وتستمر حتى يصل جمهور المتفرجين إلى مقاعده. ثم تتضاعف، بمجرد أن يبدأ الحدث، ثم تتطور على خشبة المسرح وفى الصالة، وخارج الخشبة والصالة.

ولو أن هناك مخرجا كبيرا لأمكن له أن يصنع من هذا العمل، عرضا مسرحيا يظهر فى الواقع مرعبا أو أخاذا. هذا، إذا ما سمح بذلك الجمهور.

وحين يفسح المجال أمام هذه الأعمال غير المطبوعة التى أفرزها قلم صاصترى[٧٩] حتى تنشر- متى؟- وحتى تعرض على المسرح - أين؟ - سيكون هذا وقت التحليل النقدى، العميق والغنى، الذى ما كان بمقدورنا أن نقوم به هنا.

والآن حسنا، فإن ألفونصو صاصترى، المخلص لمسرحه الثورى، كان يوجد بين غياهب السجن فى نفس اللحظة التى كنت أخط فيها هذه السطور. لايجب أن ننسى هذا الأمر.

الفصل الثامن
Capítulo VIII

كتاب الساعة قبل الأخيرة
Algunos dramaturgos de la penúltima hora

في المقالة الافتتاحية للعدد الرائع الذى كرسته فى عام ١٩٦٦ مجلة دفاتر من أجل الحوار Cuaderno para el diálogo(١) للمسرح الاسبانى المعاصر يمكن أن نقرأ أشياء مثل هذه: «إن المسرح الإسبانى المعاصر، وفقره الفكرى، وضعفه الأيديولوجى، تقهقره واقتصاره على أن يكون حاجة استهلاكية لطبقة اجتماعية معينة، وخمود همته أمام المشاكل التى تواجهها إسبان وأهلها، يُعد بمثابة انعكاس صادق لموقف ملموس يبعث على مفهوم للمكانة التى يجب أن يحتلها الفن والثقافة فى المجتمع...». «...إن المسرح يشكل أحد القطاعات الأكثر إحباطا وخمودا ضمن سياق الثقافة الاسبانية. إن المركزية، والحرية غير الكافية، وعدم وجود الحس النقدى، والحط من قدر الثقافات الأخرى المختلفة عن الثقافة الأم، الصعوبات التى توضع فى طريق الكتاب الشبان والأقل شبابا الذين يريدون عرض أعمالهم داخل إطار منظورهم الأيديولوجى، كلها أحداث حقيقية ولاتنكر. إن تاريخ المسرح الإسبانى فى إسبانيا فى هذه السنوات الأخيرة يعد فى جوانب عديدة بمثابة تاريخ الفشل وخيبة الأمل». «إن الشعب الإسبانى لايذهب إلى المسرح، لايهمه المسرح، إنه لايرى فيه المكان الذى تنعكس فيه همومه أو يرحب باستقبال مشاكله. إن المسرح فيما بيننا، وكقاعدة عامة، هو منتج لذيذ، مغلف بأوراق السيلوفان الخاصة بالعبارات البلاغية يقلب هنا وهناك نفس القضايا وخصوصياتها» (ث، د، ص٣-٤). فى نفس هذا العدد، كتب خوسيه ماريا دى كنيتو: «... فى إسبانيا يكون المسرح (...) بمثابة الكائن الذى يدير ظهره للشعب، للثقافة، يصر على امتداح غرائز الطبقات المترفة، محاولا إلباس النقاب لوجه الحقيقة الواقعة المتمثل فى ستائر البخور. وباستثناء ظهور بعض الكتاب المسرحيين...، الذين لم

يعرضوا على خشبة المسرح شيئـا لأنـه لم يكن بمقـدورهم، حسب تصريحاتهم، وفى هذه السنوات الثلاثين الأخيرة لانعثر على شئ جديد بالذكر ظهر على ساحة الإنتاج المسرحى الإسبانى» (ث، د.، ص٢٧). وبعد أن قام جارثيا بابون García Pavón بذكر بعض الكتاب الشبان– «كارلوس مونييث Carlos Muniz، لاورد أولمو Lau-ro Olmo، رودريجيث بوديد Rodríguez Buded، مارتين ريكويردا Martín Recuerda، إلخ.» – أضاف: «إن تطور هذه البداية البراقة والأصيلة قد تم إيقافه. سكت الجميع – فلا أحد من هؤلاء الكتاب يفتتح عملا له منذ سنوات. صمت رهيب قد حل بمسرحنا الذى كان ينتظر منه الكثير. ومع هذا، نعرف أنهم، رغم خمود الهمة، يكتبون. أن فى جعبتهم الشابة توجد أعمال قد فرغوا من كتابتها» (ث. د. ص . ٢٩).

داخل الاطار العام للمسرح الإسبانى للساعتين الأخيرة وقبل الأخيرة، المسرح المبهم والمعقد باعتبار وضعه كشئ فى حيز التنفيذ، باعتبار طابعه الذى يندرج فى إطار العمل الأولى ولكنه لم ينضج ويكمل بعد بالنسبة للتأريخ الخاص به، فيمكننا أن نميز – رغم أنه لاوسيلة أمامنا سوى أن نعمم، فالوقت مبكر الآن بالنسبة لأية تحديدات صارمة– مجموعتين كبيرتين من الكتاب الدراميين، تمثلان اتجاهين مختلفين وفنيين دراميين متباينين، نمطين أساسيين من أنماط المسرح: مسرح شعبى جماهيرى[٢]، الذى يجد طريقه سهلة صوب خشبة المسارح التجارية، يتمتع بموضوعات وإيقاع كوميديين للغاية، ومسرح آخر لايجد الطريق أمامه ممهدة للصعود إلى خشبة المسرح التجارى، والذى سوف ندرسه فى الجزء الثالث من هذا الكتاب.

أولا – المسرح الشعبى (الجماهيرى) :

Teatro Público

١ – ألفونصو باصو (١٩٢٦) وعدم إمكانية «الاتفاق».

بلا شك، فإن الكاتب الذى يمسك ببطاقة التمثيل، والذى يعد الأبرز، لهذا النمط المسرحى الأول الذى يزود اليوم المسارح الاسبانية إنما هو ألفونصو باصو، إنه حالة غير عادية حقا من الخصوصية، يمكن مقارنته، فى وفرة إنتاجه، بمؤلفين من أمثال بينابينتى، والأخوان كينتيرو أو مونيوث سيكا، حتى لا نعود أكثر من هذا عبر حدود المسرح الاسبانى فى القرن العشرين. كما يحدث عادة مع المؤلفين المسرحيين ذوى

الإنتاج الغزير، فإن الثراء الداخلي والقيمة الجوهرية لإنتاجه الدرامي ولعدد كبير ومتزايد من أعمال خاصة، باعتبار أن الإنتاج الأدبي ليس قط طبيعيا، تصبح وقد تأثرت من جّراء هذا الزخم الوفير، كما تتجمع الشوائب حول الذهب، وحول ما هو أصيل تتجمع التفاهات، الأشياء السهلة والاصطلاحية، وكذلك، في حالات عديدة، يتضاءل عرق الذهب، يضعف أو يختفي بعد أن تغطيه وتسحقه أو تحل محله الشوائب المعدنية. إذا كان بالإمكان أن يصبح الأمر هكذا، فليس من أجل هذا يصبح علينا أن نقع في الزعم الباطل، الذي يأتي في مرات عديدة كثمرة للإفراط في تقليد الأزياء، ولكن ليس من جّراء المعرفة، التي تعد الولادات الصعبة فقط، التي تحتاج إلى عمل مضن والمتباعدة فيما بينها ذات قيمة كبيرة بسببها ولا شئ غيرها، الأشياء العديدة وذات الايقاع السريع، ولا تكاد تتوقف إن الوفرة الزائدة والقلة في الابداع الأدبي يمكن أن تكون أمرا يشبه العرض الزائل، ولكنها ليست أمرا قيما في ذاته. ولعل هذا الذي أسلفنا يكون بمثابة الدافع الضروري لموقفنا النقدي.

لقد بدأ ألفونصو باصو مشواره في كتابة الأعمال الدرامية منذ شبابه، في عام ١٩٤٥، مثل صاصتري، يحركه في ذلك عدم الانسجام مع المناخ المسرحي الإسباني لفترة ما بعد الحرب الأهلية والميل نحو تجديده – إن عدم الانسجام والاتفاق وروح التجديد يحملانه إلى منطقة الإخراج المسرحي لمجموعات مسرحية جامعية وتجريبية مثل مسرح كلية الفلسفة والآداب بمدريد، حيث كان يدرس، «البقرة العجفاء La vaca Flaca»، «الشيطان El Duende» ولكي ينضم إلى «الفن الجديد Arte Nueno» ومع فريق مجلة الفصل الأول Primer Acto، التي نشر في أعدادها الأولى مجموعة من المقالات، من بين الأعمال العديدة التي كتبها بمفرده أو بالاشتراك مع كتاب آخرين[٣] من المهم أن نذكر قنبلة تدعى أبيلاردو Una bomba llamada Abelerdo (١٩٥٣)، العمل الذي يرى فيه مونليون Monlieón «المحاولة الواضحة لإيجاد حالة من الانسجام بين المسرح النقدي ومسرح اللا معقول»[٤]، الذي يرى بداياته الأولى في قبعات العرس الثلاث Tres Sombreros de Capa للكاتب ميجيل ميورا. وعن العمل كتب مؤلفه: «ظل العمل يختمر في رأسي عاما بأكمله! على مدى اثنى عشر شهرا وأنا أسأل نفسي ما هي الطريقة التي يمكن أن تضحكنا أنت، أيها الجمهور وأيها القارئ، وأنا من هذا النمط المشترك بين كل الحضارات التي ولتّ والذي في الحضارة الأوروبية، كما هي، قد حاز شهادة طبيعية منذ زمن بعيد» (ماركيرئي، العمل المذكور، ص١٠٣-١٠٤). هذا النمط هو،

طبقا لألفونصو باصو، «شبه عميق». وحتى يجسده فى صورة فظة يختارغوريلا قد أعيد تربيتها كشخصية رئيسة. كان العمل باعتبار موضوعه، وعلى وجه الخصوص، باعتبار شكله الدرامى بمثابة استنفار واع للجمهور «العادى». الاستنفار الذى ولو بصورة أقل راديكالية، ولكنها أكثر عمقا، يعود باصو للجوء إليه فى بعض أعماله اللاحقة، حتى عام ١٩٦٠.

وعلى مدى هذه السنوات السبع- منذ ١٩٥٣ وحتى ١٩٦٠- قام باصو بافتتاح ما يقرب من ثلاثين عملا، دون أن نعد الأوبريتات أو الأعمال المقتبسة. إنها سنوات حاسمة فى إظهار مسرح ألفونصو باصو، الأعوام التى أضحت فيها مشكلة النجاح، والقبول من جانب الجمهور، وافتتاح الأعمال حتى ولو كان ذلك على حساب ألا يكتب مسرحا كان يود كتابته، ولو كان ذلك على حساب نوعية الأعمال والحقيقة، من جانب، والمتطلبات الداخلية لمسرح يعمل على رفض السير فى طريق العمل السهل، من جانب آخر، تتواجه وتتحدد الطرق العديدة لمهنته الدرامية. كان الأمر يتعلق، إذا بالاستسلام، متقولبا بما يتوافق مع ذوق الجمهور، أو عدم الاستسلام، بكتابة مسرح لا يعد بشئ. لقد أراد ألفونصو باصو أن يتبنى الطريق الوسط، مؤسسا- أو محاولا تأسيس- اتفاقية بين الجمهور والكاتب، طبقا لما سيقوله فيما بعد. ولكن قبل الحديث عن هذا الاتفاق وتبريره الذاتى نجد أنه من المناسب، ذاكرين نص كلمات المؤلف، أن نحدد ما هو الجمهور الذى كان يتحدث عنه: «جمهور، فى غالبيته، قلق، غير مبال، تحرقه الحقيقة. جمهور يتكون فى غالبيته أيضا من النساء اللاتى يهمهن أكثر الزواج غير السعيد على أية مشكلة أخرى كثيفة وواقعية(...). إن الأرض التى ندوس عليها موحلة وتعطل سيرنا. إنه طريق تسير فيه العجائز بشريط أسود حول أعناقهن ويفزعن من كل شئ، طريق البرجوازيين السعداء وكثيرات من ذوى البلاهات. لقد قلت إن إدخال طبقة خبيرة فى مجال العمل السهل، بطريقة غير قانونية، فى طبقتنا المتوسطة التقليدية كان أهم وأول الأسباب التى حولت جمهورنا إلى جمهور غير واضح المعالم وفارغ. أما الأسباب الأخرى فتشتق من هذا السبب الأول، وهى الحساسية المرضة، عدم التسامح، والأخلاقيات المواربة، السلبية أمام مواجهة المشاكل الحقيقية التى توجد فى زمانه، ووطنه وحتى فى بيته الخاص، الخ.، الخ» (ماركيريئى، ص٥٢-٥٤). مع هذا الجمهور، الذى هو الجمهور بحق، لابد من الدخول فى تحالف، ليس لنا أن نسلمه السيف، ولكن نقدم له التنازلات. لماذا؟ لأن المؤلف الذى يهدف إلى الزج بالمسرح فى

غمار الثورة «إن الثورة الحقيقية ليست قط مجرد حنق أو إيماءة» وإنما «هى فى حاجة إلى إنسان متعقل، ورصين على استعداد دائم للدخول فى تحالفات حين تصبح هذه التحالفات تعنى بالنسبة له ولما يعتقده شيئا مفيدا؛ لأن الثورة المسرحية يجب أن تكون، قبل كل شئ، فاعلة. ولأول وهلة... يصاب فيها معتقده بالخيانة، أى، أنه إذا ما جاءت باكورة أعماله وقد حملت معها شيئا من التنازلات، فلنحذر بأن عمقنا الثورى قد كسب نقاطا عديدة لأننا قد دخلنا إلى أرض الفعل والعمل. إن الشركات تقرأ إنتاجنا، نعرض على خشبة المسرح، نخطو خطوات للأمام. وفى كل عمل نقوم بإضافة جرام من الكلس وننقص جرامين من الرمل» (العمل المذكور، ص٥١). وهكذا، إذن، فإن هذا التحالف يصبح، طبقا لألفونصو باصو، الشرط الذى لا بديل عنه من أجل أن نجعل المسرح ثوريا من الداخل وشيئا فشيئا. وحين يصبح المؤلف مقبولا من لدن الجمهور، حين يأخذ مكانه، يصبح بمقدوره أن يبدّل «عملين كوميديين يتمتعان بالإمكانات التجارية» مع «عمل يحتوى على أمر أكثر، رغم كونه ذا مستقبل اقتصادى غير مضمون»، وإما أن يبدل «فى عمل واحد أجزاء قوية وأخرى خفيفة». (العمل المذكور، ص٦٢).

أما الخطر الذى ينطوى عليه مثل هذا التحالف، بالطبع، يكمن فى أنه بدل أن يصبح المؤلف هو من يقوم بتغيير الجمهور، نجد أن الجمهور هو الذى يغير المؤلف، كما أنه يسحقه، دون أن يترك له أثرا، أو فى أفضل الأحوال، يترك منه أثرا زهيدا وغير نافع من ذلك الثورى الذى بدأ مشواره ببعض التنازلات فانتهى به الأمر للتنازل عن كل شئ. هذا هو ما حدث – طبقا لمونليون – مع ألفونصو باصو ومسرحه. إن التحالف – «المالقة وفى نفس الوقت الكفاح» – كتب مونليون، «لا يعد كونه أسلوبا دبلوماسيا. أما فى الحياة العملية، فلابد من اتخاذ قرار فى جانب شئ دون آخر... على هذا المستوى، ومهما كان الأمر مؤلما عند التصريح بتأكيدات من هذا النوع، فإن الوضع الخاص بالفونصو باصو يبدو أنه قد تم إيضاحه نهائيا. اتباع الحرب التكتيكية كان بالإمكان أن يجعله دائما على حد السكين، مماطلا على الغوايات، مثلما كان ذلك فى أزمانه الطيبة وأعماله الجيدة... إن الكم الهائل من الأعمال التى قام بافتتاحها ألفونصو باصو فيما بعد، والتى حققت معظمها نجاحا جماهيريا طيبا، والبعض منها قد عمر مائة عام، يسمح بأن نؤكد، رغم عدم علمنا بإجمالى تلك الأعمال، على أنه كان بين المؤلف والجمهور اتفاق أساسى» (المقال المذكور، ص٢٢٥).

ونحن نرى أيضا أنه، خاصة منذ عام ١٩٦٠- رغم أن ذلك منذ البداية-، العام الذى افتتح فيه عمله عرس الفتاة **La boda de La chica**، قد تحولت تلك الهيئة التى يتبعها المعمارى («نضيف حبة من كلس وننقص اثنين من الرمل») إلى الشكل المضاد: ننقص حبة من الكلس ونضيف اثنتين من الرمل. ولا يعدو كونه دلالة عرضية، مهما وجدنا فيه من حرفة تكتيكية، إن ذلك الجمهور صاحب عقد الخمسينيات قد تحول فى سنوات عقد الستينيات إلى «القاضى الأعلى للمسرح»، إلى «المتفرج الحبيب»، الذى يثق فى «حلمه» و«طيبته» ويشكر عليها، ويدلى بآراء جديدة باحترام كبير واعتماد مفتوح وعظيم(٥)...، الخ، ومع هذا، لابد لنا أن نعترف بأنه، باستثناء الهدف إلى كتابة مسرح «ثورى حقيقى» و«فاعل»، فإن باصو قد حقق ثلاثة أهداف وضعها أمام ناظريه عند الكتابة، وهى نصا :

«كتابة أعمال كوميديا لمسرح معين أو شركات لها جمهور خاص تعوّد هو الآخر على نوع أدبى خاص.

أن أصل إلى غايتى وهى الاعتراف بى ككاتب، باحترافى لهذا المجال، بتشكيل الأنماط، بخلق المواقف وصياغة الحوار.

تجاوز العروض التى وصلت إلى حد الخمسين، ومحاولة الاقتراب من المائة ما أمكن، أن أصل إلى هذا الرقم فى النهاية، وكنتيجة لهذا، سوف أحصل على وضع اقتصادى رصين، لا يبعدنى عن الخطط المستقبلية للشركات...» (ماركيريئى، ص٢٥٢-٢٥٣).

ولكنه قد بلغ الرقم المطلوب عن طريق نفيه لذلك المسرح الذى لا يعترف بالمهادنة أو تقديم التنازلات، ولا يكون تابعا لذوق الجمهور «الحبيب» و«الكريم» لتلك الفترة، الذى كان بالأمس يمتلئ بحساسية ممرضة، وعدم التسامح، والأخلاقيات الموارية، لذلك المسرح الذى كان يحظى بعدد من العناوين مثل: المساكين **Lo pobrecitos** (١٩٥٧)، ليس هناك من جديد، يا دونيا أديلا **No hay novedad, dona Adela** (١٩٥٩)، أو عرس الفتاة (١٩٦٠) **La boda de La chica**. من الضرورى، مع هذا، قبل أن نواصل حديثنا، أن نقول شيئا يبدو لنا هاما: منذ هذه الأعمال الأولى وحتى الحالية، فإن الوظيفة، وتشكيل الأنماط، وخلق المواقف وصياغة الحوار- حتى نظل فى إطار اللغة التى يستخدمها الكاتب وفى المستوى الذى تتطلبه- ليست أقل مستوى ولا تعنى فقدانا

المؤهلات وخاصة فيما يتعلق بالبنية المسرحية. ومما لا شك فيه - والاستثناءات في هذا الأمر لا قيمة لها- فإن المؤلف يتمتع بأستاذية في النواحي التقنية. إن ألفونصو باصو يتمتع بقريحة ممتازة تمكنه من ربط وفك خيط الدسيسة، من اقتراح وعرض المواقف وصياغة الحوار. والآن، حسنا، فإن هذه الأعمال «جيدة الصياغة» لباصو لم تتخط حدود كونها صياغة جيدة: فدرجة الامتياز التي تمتعت بها الأعمال قد ظهر مردودها المادي. وما إن درج الكاتب على القيام بمهنته في بناء وصناعة الأعمال المسرحية كمؤلف بارع، فقد حول إلى غاية ما ليس في حقيقته سوى وسيلة وحكم على مسرحه كي يكون منتجا استهلاكيا بالنسبة لطبقة اجتماعية محددة للغاية وعديمة المطالب وخاصة في الناحيتين الجمالية والفكرية، إلى منتج خال من المعاني والأهمية، مترع بالموضوعات الريفية الراديكالية، والصراعات والأفكار، التي أتت على مقاس جمهور ما زال على عهده - مثلما كان في فترة الخمسينيات- دون رغبة في سماع الحقيقة والتي ضحى بها ألفونصو باصو لهذا الجمهور حين قال له فقط الحقيقة التي يود سماعها، التي تتنافى دائما وأبدا مع الحقيقة الضرورية. «إن ألفونصو باصو- كتب مونليون-، يعد رجلا يتمتع بقوى خارقة بالنسبة للمجال المسرحي، كي يصبح بمقدوره أن يتواصل من خلال خشبة المسرح مع ذلك الجمهور، أسلم نفسه إليه، إلى الجمهور الذي لم يحسن تكوين نفسه والذي، كما قال عنه نفسه، هو الذي يضع مؤلفنا (المقال المذكور، ص. ٢٦١). هذا الاستسلام من قبل المؤلف لجمهوره، مع الرفض التالي لتغييره، هو، من ثم، ظاهرة اجتماعية كانت تتطلب دراسة اجتماعية مطولة ومفصلة.

ومن بين الانتاج المسرحي الوفير الذي أفرزه قلم ألفونصو باصو هناك قطاع هام أطلق عليه مؤلفه «القطاع الاجتماعي»، والذي يشتمل على الأعمال التراجيكوميدية التي أشرنا إليها آنفا وتلك الأعمال التي وصفها متفائلا ماركيري بالمسرح «التشهير والإدانة» Teatro de delación y denuncia، والتي يمكن أن يندرج في إطارها الأعمال التالية: محاكمة ماجن Juició Contra un Sinverguenza (١٩٥٢)، عشاء قران Cena de matrimonios (١٩٥٩)، الناس الطيبون Las buenas Personas (١٩٦١)، نساء خادمات Las que tienen que servir (١٩٦٢)، المجتمع الجميل Buenísima Sociedad (١٩٦٢)، رباط العنق La Corbata (١٩٦٣)، المكتب La oficina (١٩٦٥)، الأسماك السمان (١٩٦٥)... بأعماله التراجيكوميدية، بادئا من التراث الواقعي للمسرح الفكاهي الإسباني- منذ عهد المهزلة القصيرة وحتى التراجيديا الساخرة التي أتت على

يد أرنيتشيس-، والتى قام ألفونصو باصو بتنقيتها من عناصرها العاطفية أو المفرطة فى الشعبية، رغم أنه لم يقم بإلغائها، أسهم ألفونصو باصو إسهاما يستحق التقدير فى هذا المسرح الاسبانى الذى ظهر فى فترة ما بعد الحرب الأهلية - الذى كتب داخل إسبانيا-، والذى ظهرت بواكيره الأولى الهامة المسرحية بميلاد حكاية سلم Historia de una escalera، للكاتب بويرو باييخو؛ وكتيبة على طريق الموت Escuadra hacia La muerte، لصاصترى، وقبعات العرس الثلاث Tres Sombreros de Copa، ليجيل ميورا. فى المساكين Los Pobrecitos يقدم لنا الكاتب نظرة تراجيكوميدية حنون، شعبية خالصة، لمجموعة من الضحايا المتوحدة فيما بينها عبر الوعى المشترك بما هم فيه من بؤس ويعجزهن أمام السلطة التى تقف فى طريقهم- المتجسدة فى دونيا كلارات المالكة للبنسيون الذى يسكنون فيه-، سلطة ليست متسلطة وظالمة فقط، وإنما تتخفى وراء بعض الأساطير الرسمية والدستورية التى تنعكس لنا بوضوح فى صورتها الكلية المزيفة. فى ليس هناك من جديد، يا آديلا No hay novedad, dona Adela، بالاضافة لوجود بعض الايماءات الداعية إلى الدناءة والحقارة وإلى الدفاع غير المقنع عن بعض المبادئ الاصطلاحية فى المجتمع التقليدى- حبة الرمل-، فإن باصو قد أقدم فيها على إدانة الركود والرغبة فى التزييف والإخفاء للحقيقة الواقعة لمجتمع أصبح مختنقا فى الأخلاقيات التى تعتمد الهرب وسيلتها من التفاؤل مهما كلف الأمر، العمياء أمام الحقيقة والتى لا تملك آذانا تسمع بها الشر، فهى تصر بشدة على الدفاع عن «هنا لا يحدث شئ» وعن «لا جديد». وفى حفل زواج الفتاة La boda de La chica- والتى يتصدرها كشعار نص للكاتب كيبيدو، والذى ينتهى بهذه العبارة: «ضع له الحقيقة بين شفتيه وقلها على الطريقة الإسبانية، فهذا شئ لا يستخدم الآن» - يوضح باصو بجلاء، رغم أن الكاتب أراد أن يخفف الأمر فى تعليق لاحق، «الظلم البيّن فى عدم تناسب المواقف»(٦) فى سلسلة الأعمال التالية، ومن بين الأمثلة الأولى لها نجد محاكمة ماجن Juicío Contra un Sinvergúenza، وعشاء قران Cena de matrimonios، والالتزام مع الواقع وشهادته ستتحول إلى شبه التزام والشهادة الضالة للحقيقة الواقعة الضرورية. وجزء من هذه الأعمال - العملان السابقان، المجتمع الجميل Buenísíma Socidad والأسماك السمان Los Peces gordos، الخ...- يكونان نوعا من المسرح الذى يمكن أن نطلق عليه الواقعية الجديدة الوردية: يقوم الكاتب هنا بإظهار الغسيل القذر للمجتمع الراقى، والذى يقيم فى وجهه الدعوى بسبب اللا أخلاقيات التى

أصبحت ديدنه، ويسبب تفاهته وخلاعته. وتأتى نتيجة هذا كله، بعد انتهاء العرض الماهر لهذه الحكاية التاريخية الفاضحة، كامنة فى الوعى الطيب من قبل الجمهور البرجوازى، من قبل «الجمهو الحبيب» صاحب ألفونصو باصو، وتخرج أيضا قوية بسبب العرض، إذ، بالطبع، فإن كل العناصر المشتركة فى تكوينها يظهرون فى صورة الأبرياء الذين لا ناقة لهم ولا جمل فى تلك الفضائح التى لا علاقة لها بهم. إن الوسائل التكتيكية التى يستخدمها الكاتب هى نفسها- ومعذرة فى المثال- التى يستخدمها رجل الأخلاق الذى يتحدث من خلال المنبر عن أخطاء شنيعة لجمهور من أفراد حورانيته الفضلاء: ليس هناك من سبيل إلى التماهى الذاتى، بل نعم إلى الرضا الذاتى على العكس. أما الجزء الثانى من هذه الأعمال- نذكر منها أعمالا أساسية مثل الناس الطيبون las buenos Personas، رباط العنق La Corbata والمكتب La oficina – هى عبارة عن دفاع وتبرير للطبقة المتوسطة، والتى هى فى نفس الوقت ضحية- مستغلة، ومحقرة ومسلوبة – وتلعب دور البطل – وتصبح بمثابة موطن للفضائل الأخلاقية الملخصة فى الاحتشام-. بالنسبة للصراعات والشخصيات تقدم إلينا فى صورة باهتة مبسطة بشكل مفرط، مسبغا عليهم تفاهة لا تهزم، والتى، فى بعض الأحوال – على سبيل المثال، فى رباط العنق La Corbata- تبدو غير مقبولة وذلك ما تحمله من عبء ديماجوجى عكر: الفقير والغنى ممثلان فى صورة من يحملان الذنب بالتساوى- الانسان الطيب هو الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى-، مع الاستثناء ذى الدلالة الذى يعنى، فى النهاية، أن الغنى هو أيضا وفى أعماق نفسه رجل طيب. هذا الدفاع والتبرير للطبقة الوسطى يكون، فى قدر طيب، بمثابة الدفاع عن قدر كبير من جمهوره، وحتى لا يفقد هذا الجمهور يعمد إلى أن يقدم له السلوى عن طريق الفكرة المبتذلة المحزنة «الخاصة بالطبقة الوسطى التى تعانى الحياة»، أو يجعله يفوز بورقة اليانصيب ثم بعد ذلك يسحبها منه، أو ممهدا الطريق أمام مخرج الأحقاد وسعادته العكرة وذلك عن طريق تمرد غير مؤذ. ولكن ما لا يفعله، على العكس، هو أن يصدر إلى وضع أسباب الظلم فى صورة عارية مكشوفة، أسباب الخوف، والكذب وأخلاق العبيد التى يتميزون بها، كما أنه لا يخرج على أرضية خشبة المسرح أولئك المذنبين الحقيقيين ولا المتمردين الحقيقيين، وإنما يعمد فقط إلى إظهارهم فى صورة كاريكاتورية مشوهة أو ظلالهم، فيجعل بهذا الصراع الدرامى يظهر فى صورة ساذجة بسيطة. وبالطبع، ينجم عن هذا تزييف الواقع الاجتماعى وشروره الحقيقية.

قطاع هام آخر من مسرح ألفونصو باصو هو الذى يتشكل من «المسرح البوليسى»، النوع الأدبى المسرحى الذى يتم تناوله بوفرة فى المسرح الشعبى فى فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية. مهمة هذا المسرح تكمن فيما صرح به نفس مؤلفه: قضاء وقت طيب(٧). من الضرورى أن نشير إلى أن ألفونصو باصو يعد من بين الكتاب الذين يتمتعون بمقدرة على بناء مثل هذا النوع من المسرح فى صورة ممتازة وأن غالبية أعماله المسرحية هذه تم حسابها بالمليميتر.

وها هو ماركيريثى Marquerie يميز فى مسرح الكاتب بعض الأنماط الموضوعية الأخرى: كوميديا «إمكانية المستحيل»، كوميديا «السخرية من السياسة والتاريخ» وكوميديا «الطموح، والأمل، والسعادة». فى كل واحدة من هذه المجموعات الموضوعية دائما ما نجد أعمالا هى، فى مجملها أو بعض منها، من الأمور التى تدل على أن ألفونصو باصو ليس كاتبا مسرحيا فحسب ولا مجرد صانع بسيط لأعمال جاهزة وذلك لإمتاع الناس فى أوقات فراغهم قبل أو بعد العشاء - وذلك إذا ما أخذنا فى الاعتبار التوقيت، الوحيد من نوعه فى أوروبا، الذى كان محددا للعرضين المسرحيين فى اليوم الواحد على المسارح الإسبانية -، وإنما كاتب فى مقدوره، إذا ما واتته الجرأة أو رغب فى ذلك- وكيف لنا أن نعرف مثل هذا الأمر؟-، فى صناعة مسرح ذى أهمية كبيرة تفوق ذلك المسرح الذى تعود على كتابته والذى نخشى ألا يكون بوسعه أن يعتق من ربقته.

لانود الوصول إلى نقطة النهاية دون أن نكتب بضع كلمات ليس من المشرّف أن نصمت عنها: إن ألفونصو باصو كان فى إطار المسرح الإسبانى الكوميدى الذى شهدته الساعة قبل الأخيرة أكبر الكتاب موهبة فى كتابة المسرح. ولهذا فإنه من المؤلم- على الأقل بالنسبة لنا- أن يعمد إلى اختيار، يناقض ما وهَبه من قريحة، صناعة مسرح له دلالاته المحدودة، له مضامينه القليلة الأهمية وذات مستوى بدائى بسيط، رافضا أن يغير بشكل ثورى المسرح الإسبانى الشعبى آنذاك من داخله. إن «تحالفه» كان بمثابة استقالته. ومع هذا، وما نزال داخل هذه الاستقالة، ليس فى مقدورنا إلا أن نرى، وخاصة فى تلك الأعمال التى يوجد فيها شئ أكثر من مسرح يعمد إلى التسلية المحضة أو قضاء الوقت، أثرا إيجابيا لنوع من الإرادة التربوية القومية يستخدمها وعى جمعى أصم وأعمى. وهذا يؤدى بنا إلى التفكير فى حالة شك راديكالية عند باصو إزاء

جمهور لم يستطع أن يؤمن بما لديه من إمكانيات فى التغيير والعيش فى صحوة. الأمر الذى يجعلنا، بدوره، نفكر – ونود ألا نخطئ فى هذا– فى دراما المؤلف المسرحى باصو، الذى ما إن منح تنازلاته الأولى، أدرك أنه من المستحيل أن يتراجع وتابع سيره قدما إلى الأمام، مانحا مزيدا من التنازلات، فأصبح ضحية لجمهوره، على الرغم من أنه ضحية مذنبة.

٢ – خايم دى أرمينيان، خايمى صالوم، خوان ألونصوميّان :

حصل الكاتب خايمى دى أرمينيان Jaime de Arminan على جائزة «كالديرون دى لاباركا»، وجائزة «لوبى د بيجا» وجائزة «يونيون فيلمز»، والتى حازها جميعا لأعماله، على الترتيب؛ حواء بلا تفاحة Eva sin manzana، عفريتنا Nuestro fantasma، والسيمفونية المنتهية La sinfonía acabada. وقد بدأ الكاتب مشواره ككاتب درامى بافتتاحه للعمل الأول فى عام ١٩٥٤. ومنذ ذلك التاريخ بدأ إنتاجه يتزايد بصورة منتظمة من ناحية العدد: مقهى النادى Café del liceo (١٩٥٨)، خطوة متزنة Paso a nivel (١٩٦٠)، شقة الآنسات: Pisito de Solteras (١٩٦٢)، مدرسة الرقص Academia de baile (١٩٦٢)، رجل وامرأة La pareja (١٩٦٣)، الترام الأخير El último tranvía (١٩٦٥)، كلنا رفيقات Todas somos companeras (١٩٦٥) ...إلخ.

فى التقديم لعمل الكاتب حواء بلا تفاحة Eva sin manzana كتب ماركيرى Marquerie:

«إنه حفيد كاتب كبير ، فيديريكو أوليبير، وممثلة مشهورة ، كارمن كوبينيا ، وابن لفنانة ذات حساسية عالية مثل كارمن أوليبير وناقد صاحب رأى صائب ودقيق مثل لويس دى أرمينيان...، ولهذا فإن هذا الكاتب الشاب يحمل أطيب الآداب والجيد من المسرح فى دمه»(٨). والسنوات القليلة الفاصلة بين عام ١٩٥٤ وحتى اليوم جاءت محملة بإيضاح المسافة الحتمية بين السفسطة والواقع، إذ، كما هو المنطقى والطبيعى ليس بمقدور قوانين الوراثة أن تفعل شيئا ولا التشكيل الموحد للدهاء مع ساحة الانتاج الأدبى. لقد كتب أرمينيان أعمالا كوميدية «كوميديا الدسيسة والحبكة الدرامية» ملطخة بخفقات ذكية، حيث تتغير حالة النقد البسيطة الخاضعة للظروف بالأخرى المتسمة بالحنان وقليل من الفكاهة والتى يضاف إليها جرعة متزايدة من السطحية، والتفاهة والغلظة. ولعل ما اشتمل عليه مسرحه من إصرار وقصد يأتيان فى صورة

واضحة فى كلمات المؤلف نفسه فى «النقد الذاتى» لعمله: رجل وامرأة La Pareja: «إضفاء حالة من التفاؤل ينظر بها إلى العالم الذى نحيا فيه» مع الاستثناء الضرورى» من أن العالم الذى نعيش فيه» هو شئ يتمتع بكينونة راديكالية كبيرة وأن «التفاؤل» أمر بالغ التعقيد.

وأما خايمى صالوم Jaime Salom (١٩٢٥) فقد بدأ فى عام ١٩٥٥ مع افتتاحه لعمل عبارة عن قصة متسلسلة بعنوان: الرسالة El mensaje. وبعد ذلك خاض مجال الكتابة البوليسية بأعمال: الزمرد الأخضر Verde esmeralda (١٩٦٠)، المذنبون: Cul- pables (١٩٦١)، حيث نرى فيها تآلفا بين ما هو بوليسى وبين قصة الحب. فى «النقد الذاتى» الذى صدر عن الكاتب لهذا العمل يؤكد على أن «المسرح البوليسى، بلاشك، ليس إلا شعوذة». شعوذة – ليس إلا– هذان العملان. من بين أعماله الكوميدية – ألعاب الشتاء Juegos de invierno (١٩٥٤) صندوق التنكر baúl de los disfraces (١٩٦٤)، مرآة لامرأتين Espejo para dos mujeres (١٩٦٥)..إلخ، من الجدير أن نبرز: «صندوق التنكر»، وهو الذى يقوم فيه خايمى صالوم، بأستاذية تقنية وأصالة، كما قال هو نفسه، بعرض «هذا المرور البطيئ الذى لايخمد للزمن، هذا القناع الذى يلبسنا إياه كل يوم فيبدو لنا أقدم من ذلك الذى استخدمناه بالأمس». وعن طريق ثلاث حكايات عاطفية، تمثل ثلاث فترات فى الحياة الغرامية لأحد الرجال مرتبطة بحاضر البطل، نشهد عملية الإدانة، ذات الوجهتين، للزمن الذى ينهك الجسد ولكنه لايقدر على عمل الشئ نفسه مع الأحلام والآمال. والبداية التى تبدو مجرد شعوذة تنتهى بإشارة عميقة إلى حالة من السوداء والعجز المأساوى: خوان، البطل، لم يعد بمقدوره أن ينزع عن نفسه آخر وأكثر أقنعته حسما: قناع الشيخوخة.

وأخيرا، يأتى خوان ألونصو ميّان Juan Alonso Millán (١٩٣٦)، واحد من أكثر الكتاب المسرحيين شبابا الذين أسهموا فى المسرح الاسبانى آنذاك، وله إنتاج مسرحى وفير. ويعد كتابته لعمليه الأولين، «العملية أ» Operacion A، والسيدات، أولا Las senorás, Primero، اللذين افتتحا عام ١٩٥٩، يتبعان سريعا بأعمال أخرى مثل: السعادة لاتحمل ضريبة الرفاهية La felicidad no lleva impuesto de lujo (١٩٦١)، السيدة التى لم تقل نعم La senora que no dijo sí (١٩٦٢)، السيانور... سادة أم باللبن؟ El cianuro... z sólo o con leche، الحفرة El agujero، الرئيس السابق El ex presidente،

تم افتتاح هذه الأعمال الثلاثة عام ١٩٦٣، كارميلو Carmelo (١٩٦٤)، الجريمة فى متناول الطبقة المتوسطة El Grimen al alcance de la chuse media، كبار تحت التحفظ Mayores con reparos، وقد مُثِّلا عام ١٩٦٥، خطايا الزواج Pecados conyugales (١٩٦٦)...إلخ. إن ما يميز هذا المسرح، على الأقل حتى عام ١٩٦٥، هو المقدرة الفائقة لمؤلفه على اختراع سلسلة من المواقف الجنونية يخدم عليها حوار لايقل عنها جنونا. هذه الآلية للجنون، والتى لاندرى لماذا يلجأ إليها العديد من النقاد المسرحيين بلا داع، مع مرتبة ذات مستوى عال من الفكاهة، تنطلق من خارديل بونثيلا Jardiel Poncela وميجيل ميورا Miguel Mihura، وأيضا من مجلة السمانة La codorniz (فى فترتها الزمنية الثانية)، من طونو Tono، وألبارو دى لا إجليسيا Alvaro de laiglesia وألفونصو باصو. وعند ألونصو ميّان فقط تتحول هذه الآلية إلى صيغة وروشتة، متعارف عليها إصطلاحيا منذ: كبار تحت التحفظ» Mayores con reparos، وخطايا الزواج Pecados conyugales. وبإجراء تغييرات بسيطة وإلغاء بعض الأشياء أصبحت الكلمات التى كتبها مونيلون فى جانب من إنتاج باصو ذات جدوى بالنسبة لهذا المسرح المتسم بالهذيان والجنون فى ذاته، وهذه الكلمات هى: «قام على الدوام بكتابة «المسرح المستحيل» بموضوعات بوليسية أو غنائية، ولكن دون أن تتوافر فيه عظمة خارديل، هذا لأن ميل الكاتب الذى أبداه تجاه اللامعقول والذى كان ميزة له وأصبح يعنى فى حينه... قطيعة مع التقاليد المرعية والسائدة آنذاك -فى المسرح، وبالتالى، فى وسيلة تغطية وابتذال الإنسان-، قد أتى متبوعا الآن بلامعقولية حرفية، حنون، ومحافظة، والتى لم تصب أحدا بالدهشة والتى، فى النهاية، أخذت تستميل الجمهور، المعجب بما لديه من حساسية تجعله قادرا على فهم مسرح وصف بأنه «شعرى» وطل عليه بأمور أسرية تتسم بالهذيان فى مجملها. وبعد النزعة النظيفة المدوية من قبل غارديل بونثيلا جاء دور إخفاء الرأس تحت الجناح على الطريقة الكودورنيسكية (التى جاءت فى مجلة السمانة الفكاهية – المترجم)(٩).

ثانيا – اتجاهان بسيطان :

هذان الاتجاهان هما: اتجاه «المسرح الفكرى»، والذى يهدف الكتاب من خلاله إلى إعطاء تعبير مسرحى لنظرة كلية للحياة الإنسانية انطلاقا من فلسفة أو نظرية الانسان السابقة على الدراما نفسها، والتى ليست سوى صورته، أو بالأحرى، وسيلة

أخرى من وسائل اتصاله، التالي أو المعاصر للذى يصبح الأكثر شيوعا عادة: المقال. أما الاتجاه الثانى فهو «المسرح الدينى- المسيحى».

وربما أن الممثل الأوحد لهذا الاتجاه الأول هو الكاتب اللامع العلاّمة ورجل الفكر، الذى وصل إلى ساحة الدراما فى فترة نضجه، بعمل مثالى منشور، عمل هام وثرى. إننى أشير هنا إلى لائين إنترالجو Lain Entralgo (١٩٠٨).

بالنسبة لعمله الدرامى الأول: ساعة الانتظار Cuando se espera، الذى كتب عام ١٩٦٤، تم افتتاحه بعد ذلك بعامين فى مدريد. فى نفس العام افتتح فى برشلونة عمله فيما بيننا Entre nosotros، الذى نشر عام ١٩٦٧[١٠]. فى المقدمة -«مناجاة سابقة» هكذا يسميها مؤلفها-، التى تأتى فى بداية هذه الطبعة، يقول لائين Lain أنه قد كتب ثلاثة أعمال أخرى : الأصوات والأقنعة Las voces y las máscaras، جوديت ٤٤ Judit 44، الرجال فقط Tan sólo hombres.

بالنسبة لساعة الانتظار Cuando se espera (والتى كانت تحمل فى البداية عنوان: صالة الانتظار)، فكرة تولدت عام ١٩٥٦، حين كان مؤلفها يكتب كتابا بعنوان: الانتظار والأمل La espera y la esperanza، وما كتبت إلا بعد ذلك بتسعة أعوام، فإن موضوعها كما يذكر المؤلف: «الوسائل العديدة التى تتخذها الحاجة وحدث الانتظار فى حياة الإنسان، حين يصبح الشئ المنتظر هاما فى الحقيقة»، وكموقف «الانتظار المكثف من قبل أشخاص عديدين لأحد القطارات، والذين يؤثر عليهم حدث ثورى بطريقة مختلفة»[١١].

أما «فيما بيننا» Entre nosotros – التالية على مجلديه المشتملين على كتابه: نظرية وواقع الآخر Teoria y realidad del otro– فموضوعها – طبقا لما يقوله المؤلف – هو: «صراع ذو طابع تعايشى». ينشأ الصراع بين أحضان فريق من علماء الآثار الذين توحدوا جميعا لزمالتهم فى عمل شئ مشترك، واثنان منهم- رئيس البعثة وسكرتيرته- جمع بينهما الغرام. هاتان الطريقتان للمعايشة تصبحان معرضتين للانهيار حين نبتت بين أفراد المجموعة بذور الشك فى أن واحدا منهم قد ارتكب فعلة قبيحة. العداء، والشك، والعدوانية، والعداوة، كلها أمور تولدت بين أفراد المجموعة.

يتحول الانسان إلى ذئب بالنسبة لأخيه الانسان والتعايش يتحول إلى جحيم. في الفصل الثالث،- حين يرحل رئيس البعثة- يُحلّ الصراع عن طريق انفتاح كل منهم على الآخرين عبر الاعتراف والمسارّة. إن أصل وأساس هذا الخلاص للتعايش الانساني يكمن في حرية القرار بالتواصل حقيقة مع الآخرين، بحيث يتحول الجميع إلى «أشخاص» معا . كما كتب لائين في عبارات يمكن أن تكون شعارا للعمل: «الآخرون ليسوا هم الجحيم. الآخرون ليسوا هم السماء. الآخرون يمثلون إمكانية متغيرة ومخلوطة من الجحيم والسماء، والتي بالامكان أن يضفي عليها المناخ الحر لسلوكنا وسلوكهم، بقدر ما، نوعا من السماوية أو الجحيمية».

هذه الفكرة المناهضة لما قاله سارتر هي -يعترف لائين- «الركيزة الأساسية للفصل الثالث من العمل: فيما بيننا Entre nosotros». وحين يشير إلى العمل الذي كتبه سارتر Sarter، يكتب لائين: «إن نظرة الواقع الانساني التي تطرح علينا مثل هذا العمل العظيم في دراميته ليست مزيفة، وإنما، هي نظرة قبل الأخيرة، لأنه في حياة أي إنسان يتسع المجال «لنحن» أعمق وأكثر حقيقة من ذلك الذي يمكن لجارثين، وإنسيس، وإستيّا، رجال مغشوشون وغير كاملين، أن يعلنوا عنهم. وبعيدا عن كل تفاؤل وردي، عبر التجربة القاسية دائما للشك، والخطأ والألم، هكذا تحاول شخصياتي عملي الكوميدي أن تفصح عنه» (العمل المذكور، ص ٢٠-٢١).

هذا العمل الذي أفرزه قلم لائين Lain يبدو لنا أعلى، باعتباره عملاً دراميًا، من العمل الأول، حيث لم تكن كلمات الشخصيات دائما مجرد كلمة «في موقف»، كلمة تنبت كحاجة درامية وليس فقط باعتباره ضرورة للتعبير عن الأفكار. هنا نجد أن اللغة، ذات النوعية الأدبية الممتازة مثلما كانت في ساعة الانتظار Cuando se espera، غنية جدا بالمحفزات الذهنية والعاطفية، وهي، بالاضافة إلى ذلك، -وهذا أمر أساسي-، لغة درامية، تولدت من الموقف الصراعي والمفسر لدخيلة كل شخصية ولعلاقتها بالآخرين. إن تحديد الدراما لايأتي، في رأينا، من الشكل، وإنما من الوضع الإنساني للشخصيات. لا أحد من هذه الشخصيات يعد، في الحقيقة وبصدق، مذنبا.

وداخل نفس هذا الخط «لمسرح الأفكار» من الضروري أن نذكر هنا كاتبا آخر، مارثيال سواريث Marcial Suárez (١٩١٨)، والذي لانعرف من أعماله سوى: عُملات

هليوجابالو Las monedas de Heliogábalo، العمل الذى تميز بعباراته وأسلوبه البرّاق وكذلك مواقفه الدرامية، وتتركز أحداثه حول شخصية الطاغية هليوجابالو، والذى لما له من تفوق يشعر بعزلته التى لاعلاج لها، فيحمله هذا على أن ينزل بالعالم القليل الشأن الذى يحيط به أشد ألوان العذاب. إن هليوجابالو يقوم بدوره كما لو كان «وحشا» لأن العالم المحيط به، الوحشى فى دنائته وبلاهته، يثير فيه ضرورة العقاب. إن الشرور الناجمة عنه تعد بمثابة إشارة لوحدته ويأسه. هليوجابالو، للكاتب مارثيال سواريث، تأتى على نفس الخط القصدى لهيروديث العظيم Herodes el Grande، والرجل المثالى Un idealista، وكاج مونك Kaj Mank، كاليجولا Caligula، لكاموس Camus.

أما المسرح الدينى -المسيحى- وبهذا التعريف لانهدف إلى الإشارة، بالطبع، إلى مسرح الدعاية الكاثوليكية ذى الطابع التبريرى العقائدى، فإنه لايحظى، فى الواقع، بكاتب ممثل له، وإنما بأعمال متفرقة، ومع ذلك، حين نصبح فى حاجة لاختيار مؤلف، فإن ذلك يكون، بلاشك، خوان خيرمان شيرويدر Juan Germán Scheroeder (١٩١٨)، والذى كتب عملا له بعنوان: المدينة المغمورة La ciudad sumergida، وقد استلهمها من الأسطورة السائدة آنذاك فى العصور الوسطى Li amitiez de Ami et Amile ذكريات آمى وآميلى. والتى تتطابق معها القصة الإنجيلية التى تتحدث عن تضحية إبراهيم النبى، إنها عملية عرض مسرحى شعرى للسر الكامن فى الايمان بكلمة الله وبالقيمة المطلقة للصداقة والتضحية. شيرويدير Schroeder يمثل أيضا نوعا من المسرح يمكن أن نطلق عليه «القصائدى الشعرى» -بسبب اللغة وبناء الحدث عن طريق المواقف ذات الثراء الرمزى-، وأفضل عمل يمثل هذا المسرح اليوم هو : البوق والأطفال La trompeta y los ninos، وهو عمل يتسم بجمال كبير وخيال مسرحى عجيب[١٢].

هناك أعمال درامية أخرى يمكن الإشارة إليها حيث تتعلق بهذا الجزء الذى نعالجه الآن، مثل هذه الأعمال: صمت الرب El silencio de Dios، للكاتب خوليو مانيجات Julio Manegat، الليل خيمٌ فى الخارج Fuera es de noche، للكاتب لويس إسكوبار Luis Escobar.

ثالثا – كاتبان مفقودان وكاتب فى عالم الصمت :

١ – فيرناندو أرّابال (١٩٣٢) Fernando Arrabal

فى الثالث والعشرين من يناير عام ١٩٥٨ قام «مسرح ديدو الصغير»، تحت إدارة خوسيفينا سانتشيث بيردينيو منذ أن تأسس، بافتتاح – وهذه هى المرة الأولى التى يحدث فيها افتتاح عالمى فى إسبانيا– لعمل الكاتب بعنوان: أصحاب التريسيكل Los hombres del Triciclo. وكانت ردود فعل النقاد المحترفين– فيما عدا استثناءات معدودة، معادية لهذا العرض، وكذلك الجمهور. «فى النهاية– يروى لناموتليون–، حين صعد أرّابال إلى وسط خشبة المسرح، أعمل الجمهور. أرجلهم أكثر من أيديهم، تعبيرا عن استنكارهم له. وهنا انحنى أرابال قليلا ثم انصرف. كان انصرافا هائلا ورهيبا انتهى فى شارع بيرجوليس بباريس وأثار اهتمام دور النشر والمسارح فى العديد من الدول. أما فى إسبانيا، فلا شئ...»(١٣). هذه الكلمات التى وردت على لسان موتليون لاعلينا أن نفهمها فى حرفيتها الصارمة، حيث إن أرّابال كان قد قرر قبل ذلك بعامين، منذ ديسمبر عام ١٩٥٥، أن يقيم نهائيا فى باريس، ولكن، هذه الكلمات لا من الناحية الذاتية، وإنما من الناحية الاستعارية تبدو صائبة، حيث إن المحاولة التى كانت تهدف إلى أن يقوم أرّابال بعرض أعماله مسرحيا بلغته الأم وفى بلده الأصل، قد باءت بالفشل لسوء الحظ بالنسبة للمسرح الإسبانى، رغم أنه ربما ليس لسوء حظ الانتاج المسرحى لفيرناندو أرّابال.

فى الواقع، فإن القبول الذى كان من المفروض أن تحظى به أعمال أرّابال فى إسبانيا فى تلك الآونة، ولو كان ذلك قبولا من جانب قلة من الجمهور الطليعى، لكان ذلك بمثابة البداية لطريق لم يكن معروفا ومطروقا بالكامل فى إطار المسرح الاسبانى، الطريق الذى كان سيفسر عن نتائج، نتكلم هنا من الناحية التاريخية، هى، بين أخرى عديدة، تهيئة المناخ داخل المسارح الاسبانية لنظرة فنية درامية جديدة للواقع بما لها من تأثير تال من الصدام وتجديد حساسية الجمهور، فيفتح بذلك الطريق، فى الوقت المناسب، أمام كل أشكال المسرح التجريبى/الغربى الحالى، والتى كانت غير ممكنة جماهيريا فى إسبانيا. إن طرد أرّابال الكاتب المسرحى –دون أن يعنينا هنا القيمة المطلقة لبواكير أعماله – أتى يحمل بين طياته بالنسبة للسياق العام للمسرح الاسبانى

عملية شظف لأحد الأعضاء الحية، الذى كان يحمل داخله خميرة القوى المسرحية الجديدة، ذات الغرض الأصيل الكامن فى إتاحة الفرصة لميلاد تيار نابع من أصل إسبانى، يعمل ظهوره، ونموه، وتطوره على وضع المسرح الإسبانى، لا على هامش أو فى مؤخرة، وإنما فى نفس مركز الفنون الدرامية الغربية الجديدة. إن طرد أرّابال الكاتب المسرحى من المسرح الاسبانى، لم يضع فقط مجموعة من العوائق أمام أحد أبعاد حاضره، وإنما أحاطت مستقبله بشئ من الحرج. مؤخرة إياه وجاعلة هذا المستقبل. عكس اتجاهه، يأتى من الخارج ما كان قد بدأ يرى النور داخل إسبانيا نفسها. فى عام ١٩٥٨. أغلق باب سوف يفتح مرة أخرى فى اللحظة التاريخية الملائمة.

وبعد ذلك بأحد عشر عاما، فى عام ١٩٦٩، احتلت قوات الشرطة مسرح فيكتوريا بمدريد قبل يوم من الافتتاح باللغة الاسبانية لعمل بعنوان: الجلادان Lo dos verdugos، تحت إشراف بيكتور جارثيا.

وعلى مدى تلك السنوات الإحدى عشرة ظهر، باللغة الفرنسية، ثمانية مجلدات عن مسرح أرّابال، قام بطباعتها كريستيان بورجوس، تشتمل على عشرين عملا، وقد مثلت هذه الأعمال على جانبى الأطلنطى: فى فرنسا، وألمانيا، والنمسا، وهولندا، وانجلترا، والدانمرك، وسويسرا، وبلجيكا، والسويد، والمكسيك، والولايات المتحدة. وفى اليابان وأستراليا. أما فى إسبانيا وباللغة الإسبانية فقد نشرت، رغم تعرضها للحذف واطلاق بعض العناوين للمواربة على بعضها، تسعة أعمال، كلها تنتمى إلى فترة كتاباته الأولى: أصحاب التريسيكل Los hombres del triciclo (١٩٥٣)، فاندو وليس Fando y Lis (١٩٥٥)، احتفال لاغتيال رجل أسود Ceremonia por un negro asesinado (١٩٥٦)، المتاهة (El Laberinto) (١٩٥٦)، الجلادان Los dos verdugos (١٩٥٦)، صلوات Oracion (١٩٥٧)، مقبرة السيارات El cementerio de automóviles (١٩٥٧)[١٤]. وقد وجه النقد اهتمامه بأعمال فيرناندو أرّابال، النقد المغرض، ولكن – والاستثناءات تؤكد القاعدة – لم يكد يفعلها النقد الإسبانى. ومن هذا النقد الأخير قام جانب بتوجيه السباب إليه.

ومع هذا، ففى عام ١٩٦٢ كتب أرّابال إلى خوسيه مونليون: «لكى أبدأ أود أن أتعرض لكل أولئك النقاد الذين أطلقوا علىّ لقب المرتد عن دينه. إذا ما كانت كتبى تنشر فى الخارج وأعمالى تمثل فى الخارج ليس هذا لأننى لم أرد أن أنشرها داخل إسبانيا»[١٥].

بالطبع، ليس «مرتدا»، فى الواقع، وإنما مطرود، قد أسدل عليه ستار النسيان، معاقب بطريقة غير قانونية، وأخيرا، تاه فى جنبات الأرض. مفقود تائه، وهو الأمر الأخطر، بالنسبة للمسرح الإسبانى. لأنه بالرغم من أن أرّابال هو كاتب إسبانى– وهو نفسه يؤكد على هذا فى نفس الخطاب المذكور، ولكن ليس فقط هناك– وبعض النقاد غير الاسبان يتناولون أعماله ككاتب إسبانى، بدءًا من جينيبى سيراو Génévieve Serreau، أحد الذين كتبوا مقدمات بعض المجلدات التى اشتملت على أعمال أرّابال، فإنه من المؤكد والصحيح أن مسرحه لا وجود له فى الحقل الاسبانى. فمن أراد أن يعرفه حق المعرفة، أى، معرفة كاملة، فعليه أن يقرأ أعماله مكتوبة بالفرنسية، حيث لا وجود له فى الإسبانية.

إن الحالة التى مرّبها أرّابال -أخذا فى الاعتبار كل الفوارق القائمة والتى يمكن أن تكون – هى نفس التى مرّ بها بيكيت Beckett، الكاتب المسرحى الأيرلندى، الذى، ما إن كتب ونشر أعماله الأولى باللغة الإنجليزية، فإنه فى فرنسا وباللغة الفرنسية حيث قد بلغ المكانة التى يحتلها الآن فى المسرح المعاصر، وداخل المسرح الفرنسى، لا الأيرلندى، تتم دراسة أعماله[١٦]. هى الحالة أيضا التى مر بها سيبيرو أوتشوا Severo Ochoa، الاسبانى، ولكنه حائز على جائزة نوبل الأمريكية. إنه نفسه صاحب سنتايانا Santayana، إسبانى من أبيلا Avila. ولكنه كان أمريكىّ الانتاج، وبلانكو وايت Blanco white، إسبانى آخر طريد، والانجليزى بالنسبة للانتاج الأدبى.

إن مسرح أرّابال، على الرغم من أنه يمد جذوره العميقة فى الأرض الاسبانية وله سوابقه المؤيدة– الأمور التى اعترف بها هو نفسه– فى طبقة عميقة من الحساسية الاسبانية التى تأتى منذ أيام جونجرا Góngra، ثيربانتس Cervantes، جويا Goya، رامون جوميث دى لاسيرنا (Ramón Gónez de la serna)[١٧]، ورغم أنه بقدر ما، يكشف عن كل ما بداخله بانتسابه إلى (جماعة البحث عن الحياة) «ورؤية العالم» الإسبانيتين، فليس يوما بعد آخر إسبانيا. سوف يكون حقا أمرا دراميا أن يصبح غدا وإلى الأبد غير إسبانى، لأن عملية طرده ما زالت قائمة. وبينما لاتكون أمامه من وسيلة سوى الكتابة، كما يفعل بثينتى أليكسا ندرى Viante Aleixandre: «إن حضرتك، كاتب إسبانى باللغة الفرنسية»[١٨]، فإن أرّابال سيظل كاتبا مسرحيا مفقودا بالنسبة للمسرح الاسبانى.

ومهما كانت كبيرة محاولتنا لدراسة أعماله الدرامية هنا، فقد قررنا، مع هذا، باسم المنطق ولشرف الثقافة والفكر و- لم لا نقوله؟- كاحتجاج وإدانة لمثل ذلك الموقف الفاضح، كتابة ما سبق. حين يصبح لأرّابال مكانا فى إسبانيا، وحين تنشر أعماله، وتعرض على خشبة المسرح أولا بالإسبانية، لا بالفرنسية، فحينئذ سوف يستعيد المسرح الاسبانى أحد كتابه المفقودين وسوف تكون تلك هى اللحظة التى تكون مناسبة لكتابة، دون أى مانع، الصفحات العديدة التى يجب أن تخصص لمسرحه كنوع من العدل.

ما هو الذنب الذى اقترفه أرّابال فى ذلك الوقت حتى نقوم نحن بطرده أيضا من صفحاتنا، فنحيل ذلك الموقف إلى وضع راديكالى لانحس نحن ناحيته بأى نوع من التضامن؟ ولكن، من جانب آخر، كيف لنا أن ندرس فى سياق تاريخ المسرح الإسبانى إنتاجا دراميا لايوجد له كيان إلا فى اللغة الفرنسية؟ فى عام ١٩٦٩ قام آلان شيفرى بطرح سؤال على أرّابال يتضمن ما إذا كان من الواجب الاعتراف به ككاتب باللغة الفرنسية أو باللغة الإسبانية، الأمر الذى أجاب عليه، من بين أشياء أخرى، كاتبنا: «مع ذلك، فقد أصبح تفكيرى باللغة الفرنسية. كما كنت أنا نفسى أحلم باللغة الفرنسية. هذا إلى جانب أن أحاسيسى كانت قد تشبعت بالثقافة الفرنسية»[١٩]. ليس هناك من شئ أكثر منطقية، بهذه المنطقية المتشائمة... المتحررة.

وأما استحالة دراسة أعمال الكاتب فى مجملها فى إطار عملية متناسقة، فليس من الممكن أن نوجه اهتمامنا هنا إلى جانب فقط من مسرحه، ذلك الذى يشتمل على الأعمال التى كتبت ونشرت باللغة الإسبانية، والتى هى فى مجملها سابقة على هذه الفترة من النضج الإبداعى وصاحبة الاتجاهات الفنية التى أتت هى نفسها أثرا هاما لها؛ هذه الأعمال، بين أخرى، الاحتفال الكبير Le gran Ceremonial (١٩٦٣) أو L' Architecte et L'Empereur d'Assyrie مهندس وامبراطور أسيير (١٩٦٦)، أو التى تأتى قريبة جدا من الوقت الراهن ولاحقة على التجربة الإسبانية لسجن وإقامة الدعوى ضد أرّابال فى مدريد (١٩٦٧)، أعمال مثل: جنة النعيم Le jardin des délices (1967) أو، على وجه الخصوص، Et ils passerent des menottes aux Fleurs (١٩٦٩)، والتى تعد نقطة إنطلاق - هكذا يبدو لنا - لفن درامى أصبح فى خطر افتراس نفسه. إن دراسة هذه الفترة الأولى فقط من مسرح أرّابال سوف تكون بمثابة إعطاء صورة ناقصة وغير كافية وفى كل حال مزعزعة عن إنتاجه المسرحى.

ولكن، بالإضافة إلى ذلك، فإن معالجتنا النقدية لهذه الأعمال القليلة، ليس داخل النظام الذى تنتمى إليه كجزء وليس ككل، وإنما داخل السياق التاريخى للمسرح الإسبانى المعاصر، سوف تكون معالجة فارغة، عملية منفذة فى غياهب اللا وجود. ومثل هذه العملية لاتعنى شيئا بالنسبة لنا ونرفض اللجوء إليها، وهذا بوعى كامل وإحساس بالمسئولية الفكرية.

ولكن، هل يصبح من الممكن أن ينقذ بحق مسرح أرّابال بالنسبة للمسرح الاسبانى، رغم ترجمته إلى الإسبانية؟ وهكذا سوف نحاوله، هل يكون قائما وصالحا، أى، حقيقيا، ذلك الخلاص بالمعنى الأدبى والتاريخى على حد سواء؟ ألا تكون مهمة ضد السياق التاريخى أن نقوم بدراسة مسرح سينيكا Sénica باللاتينية فى إطار سياق تاريخى -أدبى لم يكن متواجدا ولم يكن بإمكانه التواجد فيه أبدا؟ لاعلينا أن نخدع أنفسنا: إن مسكن الكاتب هو اللغة التى يكتب بها ويجد نفسه ككاتب، وليس مكان الميلاد، مهما كانت درجة عمق جذوره فى الجغرافية الطبيعية أو الروحية الطفولية أو جغرافية اللاوعى. فى الأدب لاتعد اللغة مجرد عرض ولامجرد وعاء بسيط، وإنما بنية ديناميكية، خصبة، خلية تكاثرية، فى نفس الوقت، فى الشكل والمضمون، القوة الخلاّقة للعمل الأدبى، جسدها وروحها، وكيانها. وأرّابال هو أرّابال بالفرنسية. أما فى الاسبانية... فمن سيكون؟

هذه الصفحات حول فراغ أرّابال فى المسرح الاسبانى فى القرن العشرين، وغيرها الكثير من الصفحات التى لم نتمكن من كتابتها، تهدف إلى أن تكون تحذيرا مُرّا قد ثُبّت مثل الحربة فى حاضر جلد ثور المسرح الاسبانى هذا... وفى مستقبله. وأيضا، وعلى وجه الخصوص، فى مستقبله.

٢ - جارثيا لورا ومانويل أندوخار :

Garáa Lora y Manuel Andujar

حالة مماثلة، رغم أنها أقل شهرة، هى تلك التى مرّ بها خوسيه جارثيا لورا José Garcia Lora، الكاتب الاسبانى باللغة الإنجليزية وفى إنجلترا قام بافتتاح معظم أعماله الدرامية، والتى من بينها: The Captive Land (الأرض المغتصبة)- البعض الذى تم نشره فى رواية إسبانية قام المؤلف نفسه بعملها. كما تم نشر عمل آخر بالاسبانية أيضا، هو: صندوق الفرح La Caja del regocijo أو، غشاشــو المقامرة:

تحت عنوان: Los tahures de la timba. وقد عرض له عمل بالاسبانية فى مدينة طولوز ريح عاتية Vendaval، مترجم عن الإنجليزية على يد كاتبه. والرواية الإنجليزية، "Whirlwind"، تم افتتاحها عام ١٩٥٦ فى مسرح "Highbury Little Theatre" «هايبرى ليتيل ثيتر». كما كتب ثلاثة أعمال أخرى باللغة الإنجليزية، هى: All Change (التغيير الكامل)، Mescalina (ميسكالينا)، The golden roof (السطح الذهبى)[٢٠].

وكذلك فإن مسرحه -على الأقل الأعمال التى أعرفها مكتوبة بالإسبانية- قد كتب «من داخل إسبانيا نفسها»، إذ كان يفكر فيها ويحسها فى قلبه. الأرض الأسيرة La tierra cautiva، على سبيل المثال، تجمع بين موضوع إنسان الربض- ساكن الكوخ، المهمش والمطرود من المدينة الإنسانية مثلما يحدث فى: القميص La Camisa، للكاتب لاور أولمو Lauro Olmo، أو فى: معركة بيردون La batalla de verdun، للكاتب رودر يجيث منديث، عملان متأخران تاريخيا- وبين موضوع ضحايا الحرب الأهلية. إن معالجتها قد أتت، مع هذا، رمزية أكثر منها واقعية. وفى صندوق الفرح La caja del regocijo- التمثيل الدرامى الرائع المجسد مسرحيا فى صورة أكبر من سابقه - يعمد جارثيا لورا إلى استخدام الهجاء- هجاء مكثف فى معناه وثرى فى حواريته الجدلية - الموجه صوب السلطة السياسية الغربية، مبينا، عن طريق عملية مزدوجة من إضفاء الروح الأسطورية وانتزاعها فى نفس الوقت، لقدرته العالية على التمثيل والهذيان.

وأخيرا، فإن الاسم الأخير الذى أود أن أغلق به هذا التضمين المفجع - ليته يصبح مؤقتا- هو مانويل أندوفار Manuel Andujar، الكاتب العظيم، الذى ألف الكثير من الروايات الرائعة (البطحاء Uanura، المهزوم El vencido، مصير لاثارو El destino de Lázaro) والكاتب المسرحى غير المعروف فى إسبانيا، الذى نشر فى عام ١٩٦٢ ثلاثة أعمال له: أول محاكمة أخيرة El primer Juicio Final، الأعياد السنوية Los aniversarios، والحلم المسروق El Sueno robado[٢١].

إن مسرح أندوخار، والنوعية العظيمة والجمال الأدبى، ولكن باستثناء الحلم المسروق- يقترب أكثر من الحكاية الحوارية والمسرحة منه إلى البنية الديناميكية للعمل المسرحى، إنه فى الأساس يعد بمثابة مسرح فكرى، غزير الثقافة، معقد الرمزية، دياليكتيكى الحدث الداخلى، نمطى الشخصيات- «الذين يمثلون عقولا تسير دائما وقد اختلطت فيها الأفكار بالأحاسيس المتناقضة...»[٢٢]-. وتتميز لغته بالنقاء، والدقة، والإيقاع الكلاسيكى.

الجزء الثالث

مدخل إلى المسرح الإسبانى الجديد

الفصل التاسع

Capitulo IX

موقف ومشكلات

Situacion y Problemas

فى عام ١٩٦٢ كتب بويرو باييخو- وسوف نرضى القارئ بشواهد أخرى عديدة تكوّن اليوم مضبطة ضخمة: «لو أن الحياة المسرحية الإسبانية قد استمرت فى هذه السنوات فى ظروف طبيعية، لتمكنت دفعة المؤلفين التى تبلغ الآن عمرا يناهز الثلاثين أو الأربعين عاما من أن تعلق على لوحة الاعلانات فى نضال احترافى ستة أو سبعة من أكثر هؤلاء قدرا»[1]. ولكان هؤلاء الستة أو السبعة قد تحولوا، بعد ذلك بعشر سنوات، إلى عدد أكبر. إلى هؤلاء وأولئك، منذ مونييث **Muniz**، رودريجيث ميندث **Rodriguez Mendez**، مارتين ريكويردا **Martin Reacerda**، الذين بدأوا إنتاجهم الأدبى فى منتصف فترة الخمسينيات بعد قليل من بداية بويرو باييخو نفسه وصاصترى، وحتى ماتيّا **Matilla**، ولوبيث موثو أو دييجو سالبادور، الذين يبدأون نشاطهم فى فترة متأخرة من نهاية الستينيات، فقد أصبح من المستحيل عليهم من الناحية المنهجية، ليس فقط أن تصبح أعمالهم ممثلة فى صورة طبيعية على خشبة المسرح، وإنما فى مناسبات عديدة، يمنعون من مجرد عرض أعمالهم، ولو كان ذلك بصورة غير طبيعية، وأن ينشروا أعمالهم. أى، أنه قد منعت هذه المجموعة من حقها فى الوجود بصفة مطلقة باعتبار أفرادها كتابا دراميين، لقد حكم عليهم بالموت، وعدم الوجود الكيانى. ومع هذا، فهم موجودون. وفى هذا الوجود والإلحاح فى الوجود، رغم الحكم عليهم بعدم الوجود الكيانى، تكمن صورة التناقض الظاهرى الخطر للمسرح الاسبانى الجديد.

ومهما يكن من إصرار -من ناحية المبدأ والأسلوب - من جانب أى أحد يحاول أن يحافظ على هدوئه حين يعمد إلى مواجهة هذه الظاهرة الرئيسية للمسرح الاسبانى

الجديد والهرب من أى تأثير يطرأ على المفهوم والتعبير، فيصبح، فى اعتقادى، واجبا فكريا أن نكتب ماسبق من تأكيد. إنه واجب ثقافى بكل ما تحمله الكلمة من معنى الدقة والصرامة، لا من الناحية الإنسانية فحسب فى صورتها البسيطة، حيث نرى مثل هذا الأمر جليا فى قاعدة المسرح الإسبانى نفسها، كما يصبح متحدا فى صورة متشابكة مع طبيعته التاريخية وجوهره الجمالى. هذا التعارض بين الحكم بإلغاء الوجود الكيانى والرغبة فى مثله قد رسم، من جانب، معالم العمل الإبداعى ذاته، ومن جانب آخر، طرائق ميلاد ونمو وتطور هذا المسرح الجديد، مثلما- وهذا أمر ليس من الضرورى التشديد عليه- يحدث بالنسبة للموضوعات والأشكال الأسلوبية، بداية من التعبير وحتى بناء فنون الكتابة الدرامية الجديدة. وبدون أن نأخذ فى الاعتبار هذا التقابل يصبح من الصعب أن نفهم المسرح الإسبانى الجديد فى أصوله وفروعه على حدٍ سواء. إن كتابة المسرح -هذا المسرح الجديد- قد تحولت بالنسبة لهؤلاء الكتاب الجدد إلى عملية مضنية ومقلقة تضيع هباء، عمل لامعقولى أو يكاد يصل إلى حافة اللامعقول ليكن مفهوما هذا-: ليس باعتباره عملا شخصيا خلاّقا، وإنما، نعم، باعتباره عملا اجتماعيا. إن كل واحد من هذه الأعمال المكتوبة لم يوف بمهمته أو قدره اللذين لايتغيران: أن تصبح ممثلة لجمع من المتفرجين، بما ينجم عن ذلك من لعبة العلاقات المتداخلة بين المؤلف- والممثل- والعرض المسرحى- والمتفرج. إنه لمن المعروف بحق أن انعدام الاتصال الطبيعى بين المؤلف والمجتمع يؤدى إلى إلحاق الضرر بالطرفين. وبالتالى، بالمسرح نفسه عامة وبالفنون المسرحية المختلفة بصفة خاصة؛ أضرار لايمكن إصلاحها، حيث من المستحيل إدارة عجلة التاريخ إلى الوراء. وحين حُرم المؤلفون من المواجهة المزدوجة مع الجمهور ثم مع العرض المسرحى لأعمالهم، الأمر الذى هو فى غاية الأهمية لمن يقومون بمثل هذا النشاط، غدت أعمالهم فى حالة كمون وتوقيت دائمين، كما تحول مؤلفوها إلى مؤلفين اجتماعيين وأنصاف محترفين، ودائما ما نراهم فى صورة ناقصة، عاجزين عن الوصول إلى معرفة ما إذا كان ما يقومون به من نشاط مسرحى مقبولا وصالحا. وفاعلا على الصعيدين الاجتماعى والأيديولوجى، وكافيا فى صورته الجمالية، وضروريا فى جانبه التاريخى. إن صلاحية ما تم إنجازه قد أصبحت فى طى العدم، فأصبحت ملاءمة ما هو قابل للإنجاز ومسيرة ما لم ينجز حتى الآن داخلة فى دائرة إشكالية مؤلمة، وربما، من أجل هذا نفسه، لايصل إلى أن يصبح حقيقة يوما ما.

وحول كل هذه العوامل التى قيدت البنية التحتية- وبالطبع، بنية- المسرح الإسبانى الجديد (الرقابة، السياسة، الانتاج، الجماهير، الجوائز، النقد،...إلخ.) قد كتب مرة تلو أخرى، وبكل لهجة ممكنة، كلما كانت هناك محاولة للتركيز على المسرح فى إسبانيا فى فترة ما بعد الحرب الأهلية، المسرح الإسبانى الذى ولد داخل الأسوار على يد بويرو باييخو وألفونصو صاصترى فى نهاية الأربعينيات، واستمر على مدى الخمسينيات والستينيات وبداية السبعينيات، هذا المسرح صاحب الأسماء العديدة: الملتزم، مسرح الاحتجاج والإدانة، الاستفزازى، مسرح الردود، المشاركة، المستقل، المهمّش، المسرح «الآخر»، الشاب، الجديد، الحالى، اللا اسمى «أم التحت أرضى»، المسرح الذى، أيّا كانت أشكاله، وموضوعاته وقيمته، فهو دائما مسرح تأسيس على النقد وعدم التضامن لا يهم مع أى من الطرق كانت - وهى كثيرة - طريقة الهروب ، المصالحة، الاستهلاك أو المظهرية. وليس بمقدورنا هنا إلا أن نهتم ببعض من هذه العوامل، لا من أجل محاكمتها ولا دراستها دراسة متعمقة وموسعة كما تدعو الضرورة لذلك، ولصعوبة مثل هذا الأمر علينا لنقص كبير فى المعلومات والوسائل والأدوات الملائمة من أجل تناولها بكل دقة. إن هدفنا، المتواضع والملائم فيما يتعلق بمهمتنا هو أن نصف سطحية الأثر والنتائج لبعض من هذه العوامل على المسرح الإسبانى الجديد.

- الرقابة Censura :

إن الشكوى والاستياء الموجهين ضد الرقابة هما أمران عالميان، الأمر الذى يعد طبيعيا بالنسبة لكل بصيرة لها طبيعة ونشاط عاديين، ولن نحاول هنا معالجة موضوع طغت عموميته وتعقيداته مثل موضوع شرعية وجود الرقابة. وفى جانب شديد الخصوصية، فإن الاحتجاج على الرقابة المسرحية يدين بصورة تكاد تكون منهجية تحكم، وعدم تناغم ومنطقية المبادئ والوسائل الاجرائية الرقابية والظروف الداخلية عامة، الأمر الذى يؤدى إلى خلق جو من الغموض، والفضيحة، والتمييز والقمع غير العادل. إن مقررى بعض اللجان القائمة على التحقيقات- لا نود هنا أن نناقش قضية اختصاصها وأهليتها لإصدار أحكام صالحة، حيث إن الشخصية المعنوية والثقافية للمراقب ليست موضوع اختصاصنا-، يقررون، استنادا إلى قاعدة ما، ما إذا كان العمل موضوع المناقشة قد انزلق أم لا إلى هاوية الأسباب ذات الطابع المنعى المدرجه

فى تلك القاعدة أخذا فى الاعتبار - وهذا حقا جد غريب من الناحية السياسية والأخلاقية أو الجمالية على حد سواء- ليس فقط مضمون، وإنما أيضا شكل العمل موضوع البحث[٢]. ويوسع المؤلف أن يستأنف بتقديم طعن للجنة الجهاز الرقابى ولكن تجربته الشخصية وتجربة الآخرين، تثنيه عن الشروع فى مثل هذا العمل، فهو يعلم جيدا أن اللجنة سوف تطيل إجراءات النظر فى مثل هذا الطعن مدة طويلة، وسوف تمضى الشهور، وكذلك السنون، دون الحصول على أية نتيجة، حيث إن القاعدة العامة- والاستثناءات، حين توجد، تؤكد هذا الأمر- أى جعل الموضوع يخلد إلى أسرة النوم حتى ينجم عن ذلك- من كثرة الضنى أو اليأس- انسحاب المؤلف من الساحة. بمقدورنا أن نؤكد، دون أن نخشى عدم التوفيق أو الظلم ودون أن نصدر أحكاما متهورة، بأن غالبية الأعمال المقدمة للرقابة من قبل الكتاب الجدد لا تتجاوز الاجراءات الرسمية ومعظمها يصبح المنع من نصيبها. لابد لنا أن نأخذ فى الحسبان أيضا بأنه يوجد فى نفس الوقت تفريق فيما يتعلق بأماكن العرض المسرحى للأعمال، حيث نرى هناك حالات يجاز فيها العمل أحيانا من قبل الرقابة حتى يمثل مرة أو لمرات عديدة فى مسرح مغلق، وبعد ذلك، حين يطلب التصريح الصادر من الرقابة لشركة تجارية محترفة، يمنع عنها ذلك. إن هذه التفرقة لا تؤثر، كما هو بديهى، فقط على أماكن العرض، وإنما على الجماهير الذى تحضر إليها. حين يكون العرض مخصصا للتمثيل أمام جمهور خاص وفى مكان خاص أيضا، ويصبح هذا الجمهور مكونا من الأصدقاء، ودارسى المسرح، وجامعيين، وأهل المعرفة «من سكان عاصمة إحدى المحافظات، فإن الرقابة تسمح لنفسها بشرف إعطاء تصريح لعدد من العروض، تقابل بالمنع فى صورة منهجية حين تكون مخصصة لمسرح تجارى حيث سيشهدها جمهور من فضائل شتى. الأمر أشد غرابة من ذلك: فالأعمال التى كان يصرح بافتتاحها فى مسارح تجارية لمدينة ما كانت تمنع فى مدن أخرى، وفى أحيان أخرى، كانت الأعمال التى تعرض فى مدينة ما تواجه، على عجل، وهى فى أوج نجاحها الجماهيرى، بالسحب والمنع. وهكذا حدث، حتى لا نذكر سوى حالتين من بين الحالات الكثيرة التى فى حوزتنا، مع: الصنّاجات ٧٠ - Castanuela 70، لطابانو، ومع لوحة عازف المزمار El retablo del floutista، لجوردى تيكسيدو Jordi Teixidor. بهذا الخصوص كتب لويس ديات -يلاخا: «بنفس الطريقة (التى حدثت مع Marat Sade مارات ساد، لبيتر وسيس Piter Weiss) وقع الأمر مع «الصنّاجات ٧٠» بما فيها من إشارات لسلسلة من الخصائص التى تميز مجتمعنا.

عرضت في مدريد، حتى قرر عدد من «أعضاء جماعة كريستوري» اعتراض مواصلة العرض. وما توقف العمل فقط في مدريد، ولكنه منع أيضا من القيام بجولة في أرجاء إسبانيا.

وهناك مثال في غاية الحداثة يمكن أن نأخذه كنموذج. فها هو عمل مسرحي قد منع في أوائل أغسطس في مدريد وتم سحبه «لأنه قد أفرط في الجوانب النقدية حين عرضه». والأمر الذي يدعو للغرابة في هذا هو أن العمل نفسه قد استمر عرضه على مدى أربعة أشهر على مسارح برشلونة»(٢).

وبالنسبة للنصوص التي يجيزها أهل الرقابة للعرض، سواء أكان جماهيرا أم خاصا، أو من أجل نشرها، الذي يأتي في غاية الصعوبة دائما أو يصبح أمرا مشكلا، تخرج من تحت أيديهم مبتورة مشوهة الصورة. والآن حسنا، فلا تعد الرقابة على النصوص هي العائق الخطير، ولكن ما يكاد العمل يجتاز هذا الاختيار الأول والمؤلم، حتى يدخل إلى اختيار آخر سابق على عملية العرض، وذلك للتأكد من أن النص سيقال بنفس المواصفات التي خرج بها بعد عمليات الحذف التي تعرض لها آنفا، وخاصة، وكهدف عام، إحكام الرقابة على عملية العرض بصفة عامة. هناك أعمال، إذن، بمجرد أن أجيزت نصوصها، يصدر ضدها حكم بالإيقاف كاملة في أعمال البروفة العامة، مثلما وقع بالنسبة للمونتاج الذي قام به بيكتور جارثيا «لنوريا إسبيرت» لمسرحية: الجلّادان **Los dos verdugos**، لفيرناندو أرّابال، التي قد منعت من العرض على مسرح «رينا بيكتوريا»، بمدريد. بالطبع، فإن كل هذا التراكم من الظروف التي تبلورت في رقابة مفرطة ومتعسفة على المسرح الاسباني الجديد- رغم أن الأمر لم يكن قد طال هذا المسرح فحسب- يهيئ الجو لانعدام الثقة عامة من قبل الوسائل المتخصصة مهنيا إزاء أعمال نقدية يمكن لها في وقت معين أن تكون مقابلة بالمنع، بالاضافة إلى العقوبات والخسارة الاقتصادية المناسبة، ووضع نهاية شاقة لمجال العمل الإنتاجي. وهو أمر سوف نعود لنتناوله.

إن نتائج مثل هذه الأحداث على السياق العام للمسرح الاسباني، وعلى المؤلفين، والأعمال الدرامية والجمهور هي- كما يمكن تخمينه بسهولة - خطيرة جدا.

«إن عملية الغربلة تلك- كتب دياث- بلاخا- كانت مؤلمة على وجه الخصوص للكتاب الشبان، والجدد بصفة عامة، وللمخرجين الطليعيين، للممثلين الذين كانوا

يرغبون فى تمثيل أعمال تكون شاهدة على شئ ولا يحاولون الاقتصار على تسلية الجمهور على مدى ساعة ونصف على أساس من التثاؤبات، والقهقهات والدموع.

كل هذا ساهم فى خلق جو من التناقض الظاهرى لتطور باطنى للعروض المسرحية على أساس من عروض كثيرة ومسارح مكتظة، تعكس التمسك بالشكليات فى نقل الرسائل، التى ليست هى رسائل فى الواقع لخلوها من المضمون الثقافى وقصرها على جمهور يغط فى نوم عميق لانعدام الحس النقدى عنده على إطلاقه.

إن المسرح باعتباره «وسيلة- جماهيرية، هو فى إسبانيا مجرد لعبة من السخافات، والاستثناءات تشكل نخبة ذات دلالة كبيرة» (المقال المذكور، ص ١٢).

إن الكاتب، إذا ما كان يفكر حين الكتابة فى أن يرى عمله ممثلا، فإنه يكتب مرغما، حيث تحدد كتاباته بشدة بالعديد من القيود من كل نوع، بما فيها القيود ذات الخاصية الفنية، حتى لا نشير إلى أخرى أكثر بداهة مثل القيود على الموضوعات. إن انعدام حرية التعبير يؤدى فى كثير من الأحيان إلى ضرورة الكتابة المسرحية المشفرة، فى مناسبات مفرطة فى الغموض بسبب الإفراط فى استخدام التجريد أو الغموض، وهنا تصبح الحاجة ماسة إلى جمهور «خبير»، جمهور يتمتع «بخبرة» غير عادية، إذ هو الوحيد القادر على حل شفرة مثل هذا المسرح. مثل هذا الأمر، يطرح، على المستوى الآنى، العديد من المشاكل، المتشابكة فيما بينها جميعا والتى تؤدى إلى إحباط المؤلف وإفساد العمل وما يهدف إليه. وأمام عدم إمكانية المعالجة النقدية المفتوحة، الواضحة، المباشرة للواقع الاسبانى، يلجأ بعض الكتاب إلى إلباس الموضوع قناعا مقترحين مجموعة من الأساطير تبدو فى ظاهرها لا تمت إلى الواقع الإسبانى بصلة، ولكنها تعج بعلامات المشاركة فى الجريمة، بالغمزات الموجهة إلى الجمهور؛ وآخرون يرفضون، فى الظاهر أيضا، الموضوع الإسبانى حين يشتمل على شئ من الخطورة، عن طريق كتابة مسرح إهليلجّى يُصوّب، عبر نظام معقد للترابط والتضاد، سواء أكان باستخدام الرمزية أو الاستعارة، إلى مركز الهدف، المطروح فى صورة تكتيكية. وما شذ عن ذلك سوى رجال الحرس القديم من كتاب المسرح الجديد، أولئك، رغم استثناء البعض، ينتمون إلى ما يسمى «بالجيل الواقعى»، حيث تابعوا فى صورة مباشرة تقديم المادة الإسبانية، على الرغم من أن ذلك التقديم قد أتى تدريجيا فى شكل أجش ومبالغ فيه. أوجه تفكيرى هنا، على سبيل المثال، إلى مارتين ريكويردا ورودريجيث مينديث. هناك

العديد من الكتاب، فى معظم الأحيان من الشبان، على تلازم لصيق بالعديد من أشكال المسرح الجديد الغربى على جانبى الأطلنطى، يحاولون طرح موضوعات، من واقع المجتمع أم لا، ويجربون أشكالا درامية جديدة وذلك بغرض فتح طرق اتصال مع الجمهور لم تكن مطروقة من قبل، وذلك طبقا لمفاهيم تاريخية بؤرية حول مهمة المسرح. كلهم، فى أى من الاتجاهات المشار إليها، يصطدمون بتلك المعارضة المَرَضيّة من قبل الرقابة. مرضية لما تصيب به من حساسية مفرطة تجعل الرقابة ترى طواحين الهواء على أنها عمالقة حرب أو العكس، حيث إن الرقابة تمد جذورها فى باطن الأرض المظلم لعالم المصالح المخلّقة من الخوف وعدم الأمن المؤسسين. وكتناقض منطقى، نرى أن الجمهور قد أصيب هو الآخر بنوع من الحساسية ويعمد إلى النظر إلى ما هو أبعد، فيخلق نصا متولدا من الآخر الأصلى وعرضا تولد هو الآخر من العرض المقدم له. مثل هذه الحالة المفرطة من الحساسية ليست، بدورها، سوى نتيجة الحاجة المتزايدة- على الأقل فى قطاع معين من الجمهور- إلى إثراء نقدى لواقع حياته اليومية. أمام هذا الحدث المتضمن تكثيف قدرات الجمهور حتى يتولد عنده رد فعل نقدى إبتداء مما يطرحه عليه المسرح، تعمل الرقابة على مضاعفة قسوتها إزاء وسيلة تعبير تعتبرها فى كل مرة أكثر خطرا لما تنوء به من حمل ثقيل وقوى من الدلات المختلفة، ليس فقط على مستوى النص والعرض، وإنما على مستوى «النص الثانى» و«العرض الثانى». «هذا الإجراء- كتب إلىّ ذلك أحد المؤلفين فى صيغة مليحة ملؤها المرارة- سوف تصيب فى منع القلنسوة الحمراء Caperucita roja فى حفلة طفولية، وذلك على أثر تحرك أحد الأطفال فى مكانه وهذه البادرة قد تمت ترجمتها من قبل الإدارة على أنها مساهمة مشئومة من المسرح فى تشويه الطفولة.»

وأخيرا، رغم أن الدائرة ما تزال تحوى حلقات -فقد كان هناك بعض الكتاب الذين، أمام رؤيتهم لاستحالة عرض الأعمال، ورغم إخضاعهم لأنفسهم للعديد من أشكال الرقابة الذاتية، قرروا مواصلة الكتابة كما لو أنه لا توجد هنا رقابة قط فى البلاد، متنكرين هكذا للوظيفة الاجتماعية لمسرحهم، وأفرزو إبداعاتهم فى جو منفرد، مع خطورة، بالنظر إلى مستقبل مشكل للافتتاح، أن تولد أعمالهم، التى لم تتح لها الفرصة كى تولد فى الوقت المناسب، فى غير موعدها حتى يصل بها الأمر فى النهاية إلى ساحات القبور. لست بمن يوعز هنا بأن هذا المصير كان بمثابة الخاتمة التى تنتظر هذا المسرح الانعزالى؛ فما أفعله فقط هو أننى أشير إلى خطر مؤكد، كان من الواجب أن يجعل طعم العمل الخلاّق مُراً ويقيّد كل عزم على الكتابة(٤).

- شركات الإنتاج المسرحى :

أما حقيقة أن عملية الانتاج التى تتبناها الشركة، فى شكليها المنتج- المالك والمنتج- تقوم على أساس من المفهوم التجارى لا الثقافى للمسرح، فما كاد الكتاب الجديد يوصلون أعمالهم إلى خشبة المسرح التجارى. إن شخصية المنتج هى، عامة، نفس شخصية رجل الأعمال الذى يلتفت إلى الفائدة الإقتصادية التى يحملها المسرح وليس إلى وظيفته الاجتماعية الثقافية. والرقابة، كما أشرنا آنفا، تؤثر على المنتج، الذى لن يخاطر تحت أى مفهوم بتعريض أعماله للضرر ولا مواجهة، بالتالى، المشاكل التى يمكن أن تعنيها له تلك الأعمال التى يقدمها الكتاب الجدُد. ولكن المنتج يتأثر أيضا، كما هو الطبيعى، بذلك الجمع من المجتمع الاسبانى الذى يبدى سعادته الغامرة حين يشاهد مسرحا ينطوى على الهذيان ولا يحوى بين طياته أى نوع من المشاكل، ويرضى بعمليات النقد غير الملتزمة للمظاهر. «إن مسرحنا- كتب دياث- بلاخا فى المقال المذكور-، الذى تم التفكير فى كتابته وعرضه لطبقة البرجوازية، يعتمد على دعم اقتصادى فى اقتصاد السوق الذى يمتلئ بعوامل بيِّنة للربح، أى، تجارة واضحة نتجت فى أبرز أوقات. ليس هناك من حاجة إلى أن يكون المرء ناقدا كثير المطالب كى يشاهد الانتاج الثقافى الغث فى العروض والبرامج الزهيدة التى تعرضها لنا لافتات عروض مسارحنا، مهما كانت هناك استثناءات عديدة تظهر بين حين وآخر لحفظ ماء الوجه. إن الواقع يشهد بأن مسرحنا كان يواصل عمله من الناحية التجارية وليس هناك من وجه للمقارنة بينه وبين الأعمال التى كانت تعرض على المسارح الأوروبية والأمريكية لما أحيط به من قيود شكلية، وأيديولوجية وموضوعية» (ص ١١-١٢).

ومع هذا، فقد كان هناك تقدم فى محاولات بناء الصالات المسرحية على مدى الخمس سنوات الأخيرة، وخاصة فى مدريد، ولكن لم يحدث هذا فى المحافظات، حيث ينم منظرها عن خراب تام، هذا بالإضافة إلى تزايد مستمر للمقاهى المسرحية. وفى مقالة افتتاحية لمجلة الفصل الأول Primer Acto تعلق على هذا الأمر: «...إن كل المسارح الجديدة تواصل الخط العام للبرامج السابقة عليها: ترجمات للأعمال الموسيقية، لأعمال كوميدية مضحكة، أعمال فظة أو، على الأكثر، القيام بافتتاح أعمال درامية أجنبية مر على كتابتها عقد كامل على الأقل. (...). وبالنسبة للشركات المنتجة للأعمال المسرحية، فإن الزيادة الحاصلة فى عدد أماكن العرض لا يعنى بالضرورة

ظهور منتجين جدد يحملون معهم مفاهيم وأفكار جديدة للمسرح، إنهم هم المنتجون أنفسهم الذين يسيطرون على المسرح فى الأوقات الحالية، رجال الأعمال الذين يبحثون عن عائدات اقتصادية وما تواتيهم الجرأة للخروج من دائرة «الأشكال التقليدية»، مشاركين، فى الغالب الأعم، فى الإطار الذى تتحرك فيه الشركات المسرحية القائمة. ومن ناحية أخرى، فإن عمليات المضاربة على الأراضى قد حالت بين ميلاد أماكن العرض الجديدة على أيدى الشركات البسيطة. وفيما يتعلق بالمقهى - المسرح، لابد أن نشير إلى أنه قد وضعت العراقيل الكثيرة والقانونية بقدر ما أمكن فى طريق ظهور الصالات الصغيرة المخصصة فقط للعرض المسرحى، وذلك عن طريق رفض التصريح للمحال التى لم تكن صالات احتفالات حائزة على تفويض لعرض الأعمال الترفيهية. كل هذا قد جعل من الضرورى أن تظهر كل العروض المقدمة فى هذا النوع من الصالات فى صورة «شديدة التركيز حتى يتم عرضها بينما يتناول الناس مشروبهم، أثناء فترة الاستراحة من عروض الرقص» (١٤١، فبراير ١٩٧٢، ص١٠).

ومن ناحية أخرى، فإن الشركات صاحبة المنزلة الرفيعة، مثل نوريا إسبيرت Nuria Espert أو مارسيلاتش Marsillach، على سبيل المثال، والتى كانت تحظى بإيرادات اقتصادية وشعبية ضرورية، حصلت عليه بحق نظرا لما تعرضه من أعمال هامة- مثل، حتى نشير إلى حالة واحدة فقط من بين الأحوال الكثيرة التى يمكن إضافتها فى هذا الصدد، العرض الحديث ليرما Yerma- كانت تفضل عرض أعمالها ولانملك بين أيدينا المعلومات الكافية التى تمكننا من القيام بتحليل مثل هذا التفضيل- لكتاب كلاسيكيين أو لمؤلفين من حملة لواء الطليعة فى الخارج، على الكتاب الجدد، الذين لايكادون يعرفون حتى أعمالهم. إن العمل الموكل إلى مثل هذه الشركات يعد على درجة كبيرة من الأهمية من أجل الصحة الجيدة والمستوى الخاص بالمسرح الاسبانى، ولكن هذه الأهمية تتلاشى- وهذا هو ما يهمنا هنا- بالنسبة للمسرح الاسبانى الجديد ومؤلفيه الجدد.

هناك استثناءات ثلاثة لابد، مع هذا، من الإشارة إليها فى مجال المسرح التجارى- المحترف: شركة كابسا Capsa، فى برشلونة؛ مسرح ماجايانيس الصغير El Pequéno Teatro de Magallanes، فى مدريد؛ والمسرح الحديث الذى ظهر على أرض بلنسية تحت اسم كوارت ٢٣ Quart 23.

في عام ١٩٦٩ حصل الممثل باو جارصابال Pau Garsaball، بعد محاولات عدة، على ساحة مسرح CAPSA، في برشلونة، ليتحول بهذا إلى منتج. وكان ما يتطلع إليه يكمن في أنه من خلال مسرحه تنطلق بدايات خط جديد داخل الإطار العام للمسرح الإسباني، تطلع قائم على أساس من مفهوم اجتماعي ثقافي للمسرح. وبعد فترات جسّ النبض، التي عرض فيها توليفة، حتى يتمكن من العيش اقتصاديا، من أعمال المسرح الجديد وأخرى من المسرح التجاري، مخصصا للمسرح الأول أفضل الفترات الزمنية للعروض، والتي تبدأ من أكتوبر وحتى مارس، والتي يعرض فيها، من بين أعمال أخرى، منجل للقادم من عالم الأموات Guadana al resucitado للكاتب خيل نوباليس Gil Novales، عرض قام بإدارته خوان أوليبير Joan Oliver، والذي تم منع عرضه في نفس الشهر الذي قُدِّم فيه أو الجوك El Joc، لمجموعة إيلس جوجلارس Els Joglars، يقرر باو جارصابال، مغامرا بكل ما ملكت يداه، أن يخصص مسرحه لتقديم نصوص كانت تعد حتى ذاك الوقت مستحيلة العرض على ساحة المسارح التجارية. في أبريل عام ١٩٧١ تبدأ مجموعة «المسرح المعاصر»، المخصصة لكتاب المسرح الجدد الإسبان، بافتتاحه للوحة عازف المزمار El retablo del flautista، لجوردي تيكسيدور، والتي استمرت على مدى عام كامل تحتل لافته الاعلانات. كان العمل الثاني أيضا لأحد الكتاب الجدد، تم افتتاحه عام ١٩٧٢، ألا وهو «حرب عند كل ناصية» Una guerra en cada esquina، للكاتب لويس ماتيًا Luis Matilla. وأخيرا قام بعرض عمل بعنوان Facem Comesia «كوميديا المواجهة»، للكاتب أليكسندري بايستير Alexandre Ballester. أما المسرح «كابسا» CAPSA فيؤدي مهمته دون تلقي أي دعم رسمي. وحين جعلت مجلة الفصل الأول Primer Acto من نفسها صدى لهذا المسرح التجاري الجديد للمؤلفين الجدد، علقت قائلة: «إن المستقبل الذي ينتظر شركة «كابسا»، إذا ما استمرت في نفس الخط، والنتائج الاقتصادية التي تحصلها، أخذا في الاعتبار أنها شركة تجارية خاصة، سوف تكون ذات أهمية كبرى بالنظر إلى الإمكانيات التي يحظى بها الكتاب الجدد في الساحات المسرحية التجارية؛ إن جارصابال يمكن له أن يكذّب التوقعات الإقتصادية للشركات تجاه المسرح الاسباني الحديث، باعتبارها لاتقوم على أي أساس كما يصبح بمقدوره أن يقدم للجمهور مجموعة من الأعمال الهامة فيتعرف عليها، وأن يلفت انتباه الجمهور نحو المؤلفين القابعين في عالم النسيان» (عدد ١٤٥، يونيو ١٩٧٢، ص٣، باب الساحة المسرحية).

وأما بالنسبة للمسرح التجريبي المستقل El Teatro Experiment Independiente (TEI)، والذى سوف نقص حكايته فى الفصل القادم، فقد افتتح فى يوليـــو عام ١٩٧١ مسرح ماجايانس الصغير، فصل العروض بتقديمه لعمل بعنوان: العبـودية المشروعة La legal esclavitud، للكاتب مارتينيث بايستيروس. بامتلاكه لمكان عرض، ومؤديا عمله فى صورة تعاونية، تمكن هذا المسرح التجريبى المستقل من الفوز بغايتين هامتين: الاستقلال الاقتصادى والمهنى. بالإضافة إلى عرض مجموعة من العروض الخاصة به، فقد فتح «المسرح الصغير» أبوابه على مصراعيها أمام مجموعات أخرى، مثل مجموعة «كودرا» الاشبيلية، التى قامت بافتتاح «كيخيو Quejilo، للكاتبين سالبادور تايورا وألفونصو خيميذث، عرض درامى عن الأغانى والرقصات فى أندلسيا، والذى فى ربيع ١٩٧٢ حاز شهر واسعة فى باريس(٥)- وهكذا ظل «المسرح الصغير» محافظا على هذه المواكبة بين عمليات العرض وتأهيل الممثلين والتجريب.

أما بالنسبة لمجموعة «كوارت ٢٣»، التى كانت تدعى من قبل النادى الجامعى، وبدأت نشاطاتها المسرحية فى عام ١٩٦٦، حيث أصبحت تتمتع بتاريخ كبير فى مجال عرض أعمال أهم الكتاب (ماكس فريش Max Frisch، بوشنر Büchner، أرّابال Arra-bal، بايى- إنكلان Valle-Inclan، بينتر Pinter، جولد يرود Ghelderole، بيكيت Beck-ett ستراندبرج Strindberg، ألبرتى Alberti، لاورو أولمو Lauro Olmo)، فقد حصلت على مكان عرض خاص ثم تحولت إلى شركة. جاء أول عرض لها، الذى أشرف عليه أنطونيو دياث ثامورا، فى ربيع عام ١٩٧٢ تحت عنوان: متوحشات فى بوينتى سان خيل Las Salvajes en Puente San Gil، للكاتب مارتين ريكويردا.

إن النجاح الذى حققه هذا العمل وأعمال أخرى لمؤلفى المسرح الإسبانى الجديد والقيمة العالية للعمل الدرامى المقدم من قبل الشركات الثلاث الجديدة، والتى تجعل من المفهوم الاجتماعى الثقافى للمسرح أساساً لتوجهاتها، الأمر الذى يغير العقلية التجارية المحضة لغالبية الشركات المسرحية الإسبانية، يوضح مرة أخرى حالة الطلاق بين إسبانيا الرسمية ونظامها الواسع القائم على المصالح المختلفة وبين إسبانيا الواقعية.

وفيما يتعلق بالمسارح الوطنية Teatros Nacionales، التى دائما ما تتلقى الدعم الرسمى، ومع ما تحظى به من موارد مادية مخصصة لعروضها، والتى كان من الواجب عليها أن تقدم عروضا من المستحيل تقديمها على ساحات المسرح التجارى

اليوم، فقد بات واضحا أنها أدارت ظهرها للكتاب الاسبان الجدد، وتجنبت تقديم أية عروض حتى لأولئك الكتاب الذين فازوا بالجائزة الوطنية للمسرح أو، إذا ما أقدمت على عرضها، بطريقة تثير احتجاج المؤلف، كما حدث، على سبيل المثال، مع الأطفال Los ninos، الكاتب دييجو سالبادور Diego Salvador. إن البنيه الحالية للمسرح الرسمى، بسبب هذه الرسمية نفسها، تظهر قائمة فى الاتجاه المعاكس لكل فكرة تتبناها مجموعة الكتاب الجدد.

– الجوائز Premios :

وفى إشارته إلى الدفعة الأخيرة للكتاب الجدد التى يشكل جزءًا منها، كتب ألبرتو ميرالس Alberto Miralles، فى سخرية مريرة، هذه العبارة التى بلغت حدا من الشهرة: «الجيل الأكثر حصدا للجوائز والأقل حظا فى التمثيل». لايمكن للعبارة أن تعبر عن أكثر من هذا بأقل عدد من الكلمات.

إن عدد الجوائز الخاصة بالمسرح التى تمنح حاليا فى إسبانيا هى فى غير ما تناسب أعلى، ليس فقط من ذلك الذى يمنح فى أى بلد أوروبى، وإنما أعلى منها مجتمعة. وغالبية هذه الجوائز تكون من نصيب الأعمال التى أفرزتها أقلام المؤلفين الجدد، ولكن لم يصل أى من هذه الأعمال إلى الحد المنطقى لتمثيله أمام الجماهير. فإما أن تكون ممنوعة من قبل الرقابة وإما إذا ما تم السماح بعرضها، فإن ذلك يأتى يحمل طابع التقييد وفى إطار أوضاع وشروط غير كافية. والنتيجة المترتبة على هذا هى أن الجوائز تفيد فى التعريف. فى إطار ضيق غالبا، ببعض أسماء من الكتاب الجدد. دون أن تكون لها فائدة أساسية بالنسبة لجيل ودفعة أصيلة من الكتاب. أى، أن هذه المجموعة قد ظهرت على المستوى النظرى، وما أفرزته من نصوص درامية أيضا، وبالتالى، ظهر جيل مسرحى جديد على أهبة الاستعداد للدخول إلى ساحة المسارح وتكامله مع الجماعة الوطنية، ورغم ذلك فقد تم إخفاء العناصر الناجمة عن مثل هذا التكامل، وبقى كل شئ فى إطار المستوى النظرى المعقد، والذى لايعد سوى طريقة أخرى لنفى ما صنعت أيديهم.

وبتأمل وروية فى النظر إلى مثل هذه الظاهرة كتب الناقد الكتلانى جونثالو بيريث أولاجير Gonzalo Pérez de Olaguer: «فى ظرف مسرحى عادى، فإن وجود «جوائز المسرح» – تكاثرها – يصبح من الأمور التى لن تكون هناك حاجة إليها. ولكن

فى الظروف الحالية، فإنها بالطبع تعد شرا أدنى. تجعل من الممكن الاثبات التاريخى بأن هناك وجود لمسرح جديد وأن هذا المسرح بمقدوره أن يساهم فى الجدلية الاجتماعية الدائرة فى البلاد. واليوم فإن هذا المسرح الذى ينبثق (؟) من جوائز مبعثرة فى ثنايا فى جلد الثور الذى نرتديه ولايكاد يحفل بجلسة تحقيق أمام جمهور غفير، وإنما يحظى بمثلها، مبدئيا، أمام أقليات من المثقفين وأمام لجنة من المحلفين التى، فى مرات كثيرة، تكون مؤلفة من أسماء رئيسية فى المجال الفكرى»[٦]. فى نفس هذا البحث، نجد خوان أنطون بيناتش، الذى انتقد البريد الكتلانى El Correo Catalan، بعد أن أجاب بأن الجوائز لم تقم بأية مهمة فيما يتعلق باكتشاف، ودعم، وتشجيع كتاب جدد، أضاف، فى مزحة كتلانية -مشرقية، التى، على العكس، كانت تقوم بمهام أخرى، مثل: «وضع الفكاهة موضع الاختبار، إلى جانب المثابرة والإيمان الحق لمجموعة من الكتاب ولجان المحلفين الذين يصرون على بذل مجهود جبّار فى الوعظ (بالمثال) فى ضرورة أن يكون هذا البلد من الناحية المسرحية فى أقل من المستوى الطبيعى بحيث يصل إلى درجة التخلف بل وأدنى منها. مهمة البحث أو الكشف عن نصوص درامية، تكون فى الغالب الأعم أكثر قيمة من تلك التى يتم عرضها فى المسارح التجارية... ومهمة البرهنة على أن الشركات والأجهزة العامة لن تبدى أدنى اهتمام يدعم هذه النصوص، إلا حين تكون قد خرجت من اقتراحات أو من بعض لجان المحلفين تكون إلفا لها. مهمة إبراز الصعوبات من كل نوع التى تجدها فى كل عمل قد حاز جائزة حتى يصبح من حقه أن يمثل على خشبة المسرح، ليتأكد بهذا عدم إمكانية التوفيق بين جائزة المسرح والرقابة. مهمة إقامة دليل إضافى على ضرورة التعجيل بالقضاء على الرقابة المسرحية التى تقوم بمهمة تصيب الحياة المسرحية بالشلل وما عاد لها أى سند» (العمل المذكور، ص٢٠).

أما بالنسبة للكتاب، فإنهم يحددون المسافة والتناقض الذى تشتمل عليه الجوائز بين النظرية والتطبيق. «من الناحية النظرية... تعد الضمان الذى يسمح للمؤلف الجديد بالدخول إلى عالم المسرح الصعب والمغلق. أما من الناحية العملية فالأمر يختلف. حين تكون الجائزة مادية، فإن المؤلف الفائز يرى اسمه وقد بدأ يظهر على صفحات الصحف على مدى الأيام التالية لليوم الذى منحت له فيه، ولكن يظل مجهولا بالنسبة للجميع، فيما عدا لجان المحلفين التى قد حكمت له بالجائزة. وبالاضافة إلى ذلك، فحين تقترن الجائزة بتمثيل العمل، فعادة ما تصدر الرقابة إلى منعه...، وإما أن تخصص

للأعمال تواريخ غير ملائمة، الأمر الذى يجعل المؤلف يقترح على نفسه الخروج بأسوء طريقة من إطار تلك المغامرة التى كانت ملزمة وواعدة» (لوبيث موثو López Mozo). إن الجوائز تكون صالحة لخلق جو مناسب «لطباعة النص، ودخول الكاتب دائرة الرقابة، وجعله هدفا للكتابة عنه وحاملا لأعباء مستقبل آت. إن تمثيل العمل على خشبة المسرح لايمكن له أن يكون نتيجة منطقية للحصول على الجائزة» (ألبرتو ميراليس Alberto Miralles).

إن جوائز المسرح هى، إذن، يوما بعد آخر، بمثابة النتيجة لوضع غير طبيعى، وبالتالى، فإنها تؤدى وظيفة الكشف بوضوح تام، مرة أخرى، عن الوضع الشاذ الذى انبثق منه وتخمر فيه المسرح الاسبانى الجديد.

* * *

لانملك بين أيدينا الوثائق اللازمة التى نقيم على أساسها آراءنا وأحكامنا، حتى نتصدى- رغم كون ذلك فى إطار المستوى التعريفى الذى نتحرك داخله - لعوامل أخرى محددة ومناسبة للوضع الخاص بالمسرح الإسبانى الجديد، عوامل يتطلب عرضها وفهمها ضرورة الاستناد على دراسات سابقة متخصصة، تحوى وفرة فى معلوماتها وجداولها الإحصائية. ينصب تفكيرنا هنا، على سبيل المثال، فى عامل الجمهور أو فى عامل النقد. ما هى الجماهير الفعالة أو المستترة للمسرح الاسبانى الجديد، وماذا عن تكوينها الاجتماعى، والثقافى. والأيديولوجى، وما هى ردود أفعالهم، وآمالهم المخيبة والأشياء التى يفضلونها؟ نؤكد هنا بأن الأمر كان يتعلق بجماهير جامعية أى لاتكاد تكون شيئا. من الضرورى مستقبلا دراسة علاقة التوافق والتضاد بين العرض من قبل المسرح الجديد والطلب من جانب مختلف المجموعات الاجتماعية والنظر فى درجة الملاءمة بين الجمهور النظرى، المحدد أو المجرد، الذى يعمد الكتاب الجدد التوجه إليه والجمهور الحقيقى الذى يصلون إليه. إن لدينا انطباعا بأن جمهور المسرح الجديد لم يكن ذلك الذى قد توجه إليه هذا. فقط فى مرات معدودة، مثلما حدث مع مجموعة ليبر يخانو Grupo Lebrijano، التى قام على إدارتها المضيّع خوان بيرنابيه Juan Bernabé، أو ما حدث بالنسبة لمجموعة «طابانو» Tábano وما قامت به من عروض خاصة بالعمال الإسبان فى عالم المهجر، الجمهور الذى يشهد العروض هو الجمهور الشعبى، أى، المتلقى الذى تجرى عنه عمليات البحث ولايعثر عليه قط.

أما بالنسة للنقد، فمن الضرورى أن ندرس، دراسات قائمة على مواد محددة ووفيرة، المعنى العميق للاختلاف الكائن فى موقف النقد المتخصص أو النقد الذى يتم على صفحات المجلات المتخصصه مثل الفصل الأول Primer Acto أو يوريك Yorik، ونقد الصحف، حيث يوجه الأول إلى جمهور قارئ يمثل أقلية كبرى، والثانى يوجه إلى الجمهور الكبير، الذى يستمد تقديراته للمسرح بصفة عامة والمسرح الجديد بصفة خاصة، القومى أو الأجنبى، من النقد الذى يظهر على صفحات الجرائد اليومية.

فيما يتعلق بالنقد الذى يظهر على صفحات الجرائد اليومية، أخذا فى الاعتبار مجال انتشاره الواسع، ما هى وجهة نظره عن المسرح الاسبانى الجديد التى يقدمها للجمهور العريض؟ لدينا الانطباع- ولكن ليست المعرفة الكافية التى تمكننا من إبداء آراء ذات قيمة موضوعية وقابلة للإثبات- بأن مثل ذلك النقد يأتى فقيرا جدا وغير واضح إلا فى النذر اليسير، وذلك للإفراط فى الهيمنة أو الفكاهة المغرضة ولعدم تمتعه بالقوة وخلوه من المعلومات. فى كثير من أعمال النقد المقروءة كثيرا ما يدهشنا الحلم النقدى غير التحليلى، وفى مرات أخرى، ندهش للحماس الخطابى والإيقاع التفتيشى، وفى كل منها، بما فى ذلك الإيجابية فى ظاهرها، الأسلوب الانطباعى وإخفاء أو السكوت المنهجى عن المشاكل، القيود، العوائق والحواجز التى ينبت داخلها هذا المسرح الجديد. إن نقد العمل فى ذاته، الذى يمكن أن يكون له معنى فى وضع عادى، لايعد كافيا حين يصبح الوضع غير عادى على الإطلاق، ولابد من أن نبدأ، حتى نفى بالمتطلبات الأقل للمسئولية الفكرية، بألا نفصل العمل والوضع غير العادى. أى، لابد من الالتفات إلى الناحيتين الجمالية والتاريخية على حد سواء.

لقد كتب الناقد الفرنسى بيرنار دور Bernard Dort منذ زمن غير بعيد: «إن النقد اليوم يقوم غالبا بمهمة المكبح. يظل فى مكانة متأخرة عن تطور المسرح. فبدل أن يكتشف تجارب مسرحية جديدة، لايكاد يقوم إلا بدعمها فى نفس الوقت الذى أعلن فيه عنها. منذ عام ١٩٥٠، فإن النقد الذى أتى على صفحات الجرائد الكبرى لم يفعل شيئا سوى تقديم الضمانات فقط للحركة الطليعية فى فترة الخمسينيات، اللامركزية، التأثير القادم من فلسفة بريخت ومسرح التعبير الجسدى. ودائما ما كان يأتى بتأخره المعهود عن وقوع الأحداث»(٧).

بأى قدر يتم تطبيق ما سبق على النقد الذى يظهر على صفحات الجرائد الكبرى الاسبانية؟ وأكثر، إلى أى درجة قد ضمن ما أشرنا إليه فى الشاهد السابق؟

نسمح لأنفسنا بهذا التساؤل الثانى مستندين على هذا النص المكتوب بمناسبة افتتاح، منذ بضعة أعوام، للشريط الأخير La última cinta، لبيكيت Beckett: «لانجد فى العمل شيئاً آخر لا فى المضمون ولا فى الشكل (؟). ولا حتى فكرا ساميا، أو جملة جميلة، أو ملمحا فكاهيا أو عبقريا، ولا شعرا، أو عاطفية، ولا مفهوما أو إنسانية، ولا رمزية أو خيالا، ولا حتى حقيقة. كأن الأمر يهدف إلى أن ننتزع من المسرح كل معنى وكل مضمون حتى نحوله إلى هروب غير شعورى أو إلى ثرثرة بلهاء أو إلى مكان قذر تتدفق إليه مياه المرحاض. وهذا عبارة عن هدف قذر، مدمر، خطر، لأنه يمكن أن يصيب الشباب الذى لاخبرة لديه بالعدوى (؟) التى يجهلها ...»، الخ (ألفريد ماركيرى، جريدة الشعب، ١٩٦٢/١١/٦). وشاهد على أن موقف الناقد المذكور لم يتغير نراه واضحا فى صفحات من كتابه المعنون: المسرح الذى رأيته بنفسى El teatro que yo he visto (مدريد، ١٩٦٩). الأمر لايعد مجرد مثل؛ لايعبر بكل تأكيد عن اتجاه كل النقد الصحفى الإسبانى (وهذا أمر لابد من التثبت منه).

ماذا نفكر حين تقوم جريدة أخرى (ألكاثار) «القصر» بقبول بأن تنشر فى قسم ثابت لألفونصو باصو، هذا- وبإمكاننا أن نذكر أشياء أخرى أشد خطرا-: «بريخت الماضى، بريخت المستقبل للثورة الماركسية فى عام ١٩١٧، بريخت الأثرى، العاجز، المتقادم مثل كالديرون دى لاباركا..»، إلخ.

وماذا عسانا أن نواصل فيه التفكير حين يأتى ناقد آخر، ديث- كرسبو، فيؤكد على أنه: «حين يكون العمل مهما حقا، يصبح فوق الرقابة. من الممكن أن تكون هناك استثناءات. أنا أعلم منها القليل. وعلى كل حال. فبما أن العمل الهام يكتب فى مرات قليلة – أعتمد هنا على تاريخ المسرح – فأعتقد أنه حين توجد الرقابة يصبح لزاما عليه أن تتصرف بكل لياقة، فتستثنى الأعمال التى لاتستحق بما لها من نوعية جيدة أن تحدق. أما بالنسبة للأعمال ذات الجودة المتوسطة، ولانقول المفضوحة، فإلى النار؛! النار بلا رحمة! إن الضرر ليس ناجما من الأفكار، وإنما عن وسطية نوعية الأعمال. ومن ناحية أخرى، سوف أتخلى عن أعمال كثيرة اليوم يمكن أن تعد «أهلا للرقابة» لكى «أكشف» عن أعمال أخرى لكتاب بائسين، الذين يمرون اليوم بأمجاد مظلمة عبر «اليد السوداء» للرقابة. أعتقد أن الرقابة ليست مجبرة على صنع «الأبطال»، صنع أولئك الذين لايتعدون كونهم شياطين بؤساء تمتلئ قلوبهم بالفراغ» (الفصل الأول Primer Acto)

عدد، ١٣١، أبريل ١٩٧١، ص٢١)(٨). هذه التأكيدات كانت تعد كافية للتعريض بأى ناقد، على الأقل فيما يتعلق بالمسرح الاسبانى الجديد. واندهاشنا يصل إلى أعلى درجات الحيرة، حين يكتب الناقد نفسه فى عام ١٩٧١! تقريظا مادحا حول العمل الكوميدى الذى كتبه خوان إجناثيو لوكادى تينا Juan Ignacio Luca de Tena، بعنوان: دون خوسيه وبيبى وبيبيتو Don José, Pepe y Pepito. (انظر ورقه الاثنين، ٥ أبريل ١٩٧١، ص٤٠ - (Hoja del dunes, 3 de abril de 1971, p. 40).

يتعلق الأمر، من جديد، بضرب مثل واحد، يصبح كافيا على كل حال لإقامة دعوى ضد النقد الصحفى الكبير أو للحصول على نتائج صالحة من الناحية الموضوعية.

إن الأمر عاجلٌ، إذ، من المؤسف أننا لم نتمكن من القيام به هنا، أن نقوم بإنجاز دراسة قوية، بأساليب ووثائق ملائمة، للجمهور والنقد. هذه الدراسة سوف تلقى أضواء أكثر على الوضع والمشاكل الرئيسية للمسرح الاسبانى الجديد كما ستساعد على فهمها بطريقة أفضل كظاهرة اجتماعية وسياسية وثقافية وفنية، أى، كظاهرة تاريخية عامة.

الفصل العاشر

Capítulo X

المسرح المستقل

Teatro Independiente

١ - المشاكل الأساسية :

بكتابة عنوان هذا الفصل، فليس أمامنا من حيلة سوى أن نبدأ بتحديد ضرورى: المسرح المستقل لايوجد فى إسبانيا إلا على مستوى الأغراض والتطلعات، ولكن ليس كحقيقة معلنة من الناحية الموضوعية. إذا ما كانت المجهودات المبذولة من أجل إيجاد مسرح مستقل واقعية حقا، فلن تكون أقل واقعية التبعيات التى أوقفت، وقيدت، وأفشلت، وحتى، دمرت الإمكانيات الأساسية لوجود كل مسرح مستقل. يكفى هنا أن نراجع ردود المؤلفين والنقاد والمجموعات المسرحية على الاستطلاع للرأى الذى أجرته «بريمير أكتو Primer Acto» على إثر ما حدث فى مهرجان المسرح المستقل فى صان سيبستيان San Sebastian– وفيما بعد سوف نعود للحديث عن المهرجان صفر Festival Cero–، حتى نثبت صحة ما أكدناه أولا. كل الذين شاركوا فى ذلك الاستطلاع للرأى وصلوا إلى نفس النتيجة: يوما بعد يوم لايوجد فى إسبانيا مسرح مستقل. «فى هذا الوقت، ليس للمسرح المستقل إلا أن يكون كما هو عليه الآن، أى، مجرد تطلعات» (ريكاردو دومنيتش، بريمير آكتو، ١٢٣-١٢٤، ص٣٠). «إن المسرح المستقل ليس ولن يكون حدثا واقعا؛ إنه مجرد نزعة، توتر، انفعال عاطفى». صوب مسرح «أكثر» استقلالا» ·فريدريك رودا، بريمير آكتو، ١٢٣ - ١٢٤، ص٣٤). هناك ردود أخرى تحاول تحديد مفهوم المسرح المستقل أو وضعه موضع التساؤلات: « إن مفهوم المسرح المستقل يمكن اعتباره فقط كمفهوم إستراتيجى وليس كمفهوم نظرى» (المجموعة الفنية بمدينة سرقسطة، بريمير آكتو، ١٢٣-١٢٤، ص٢٨). «إن المسرح

المستقل يعد مطلبا أخلاقيا، ضرورة اجتماعية. وكلمة «مستقل» لها معناها الاصطلاحي، لأن المسرح يملك على الدوام استقلاليته. المفهوم، إذن، نسى...» (خوسيه مونليون، بريمير آكتو، ١٢٥، ص٢٦). وألفونصو صاصترى يصل، حتى، إلى نفى صلاحية المفهوم: «إن مفهوم «المسرح المستقل» غير ذى فائدة. إن الأمر لايستأهل أن ننهك أنفسنا فى تحديد مصطلح كمفهوم حقيقى نراه «غير علمى». لنتكلم، على سبيل المثال، عن مسارح مهمشة».

هل يصبح علينا، نظرا للاشكالية و«اللاعلمية» للاسم وقابلية الحركة والتناقض للواقع المسمى فيه، أن نرفض استخدام المصطلحات «المسرح المستقل»؟ فى مرات عديدة على مدى تاريخ الحركات الأدبية يمكن لاسم أن ينبثق كإشارة لميل أو نزعة وتسمية الواقع، تسمية ظاهرة تكافح من أجل وجودها، دون أن يصبح بذلك الاسم الموضوع لها محددا لشئ هام، وتام وله بناء فى صورة كلية. وهنا تصبح وظيفة الاسم أقل من تحديد شئ، تحديد مستوى معقدا وشاردا من التطلعات، والأغراض والنزعات. ومن جانب آخر، لايمكن لنا أن ننسى أنه فى نفس الوقت الذى يولد فيه اسم وظاهرة، فإن الاسم لايجر وراءه بالضرورة مسمى الظاهرة، وإنما هو مجرد مؤشر تحديدى لشئ غير محدد وغير نهائى لشئ مشوه فاتحا الطريق فى مواجهة ما هو قائم ومعروف، وأنه فى هذا السياق الراديكالى ذى الطابع الحاضر يمكن للاسم أن يكون راية حرب أو علامة تحد، إذا ما كان مستخدما من قبل الذين يبدأون الجديد فى مواجهة القديم، أو بصفة طعن مشينة، ساخرة أو استهزائية، إذا كان مستخدما من قبل الذين يثيرون الجديد فى مواجهة القديم القائم. لنفكر، إذا لم يكن، فى المعنى الأصلى، الذى يبدو أيضا اجتماعيا وأدبيا، لمصطلح «الرومانتيكية» و«الحداثة». لايبدو لنا، إذن، هذيانا أو تحكميا أن نفكر فى أن الاسم يمكن أن يستخدم كوسيط بين مستوى الواقع ومستوى التطلع. وأنه، فى هذا المعنى، يعبر بفاعلية ودقة فى نقليته الحرفية عن التناقض بين المستويين. ولهذا، فلا مانع عندنا من استخدام، وليس لمجرد أن الأمر مريح، اسم المسرح المستقل، رغم عدم النسيان المفرح لطبيعته ذات الواقعية الإشكالية أو قيمته التناقضية، وهذا ليس للكيان القصدى للمسرح المستقل، وإنما بسبب الظروف التى تتآمر على تدميره.

منذ بضع سنوات، فى إشارته لنوعين من الظروف المتباينة جدا فيما بينها، كتب بويرو باييخو: «فى ظروف مفتوحة للغاية أمام تطور المسرح، نجد المجموعات المستقلة تمارس عملها بصورة مستمرة وكم ترغب من المرات، مؤدية بهذا مهمة شديدة

الخصوبة: نظرا لما كانت تتمتع به من شجاعة، وما كان لديها من أغراض تجريبية وتجديدية، أخذت تجذب جزءا هاما من الجمهور الذى يدعم المسرح التجارى ويضطره لإجراء تطورات صحية. فى مثل هذه الظروف، فإن حصول المطالبين بالاستقلال المسرحى على المنافسة التقنية والمهنية يعد ظاهرة طبيعية يسمح لهم بتقديم دائم للعروض التى ربما تكون أقل تكلفة، ولكنها تكون إما مساوية أو تزيد فى كمالها عن المسرح التجارى. هذه ليست ظروفنا. إن تكاثر المجموعات الراغبة فى الاستقلال يمثل، هكذا، فيما بيننا مساهمة هامة فى تجديد مسرحنا، ولكن الصعوبات الكبيرة التى تواجه فى طريق ميلاد وبقاء، هذا بالاضافة إلى تقييد عمليات العرض المسرحى، تحيل مثل هذه الشبكة من المجموعات، التى اتسعت فى أيامنا، إلى سرداب بالنسبة لأقلية من المبتدئين أو الفضوليين» (يوريك، عدد٢٥، ١٩٦٧، ص٤).

فى الواقع. ففى الوقت الراهن- ١٩٧٣- توجد فى إسبانيا تجمعات مسرحية غير تجارية تصل فى عددها إلى مائة وخمسين مجموعة تحت مسميات مختلفة: مسرح الاحتراف، المسرح المغلق، والمسرح الجامعى، والمسرح المستقل. وفى مواجهة المجموعة الأولى، فقد رفضت التجمعات الأخرى أن تكون مجرد مسرح بسيط للهواة، وظلت تحاول عرض أعمال ذات قيمة عالية، إما من ناحية نوعية ودلالة النص وإما (أو أيضا) من ناحية إخراجه المسرحى. وأمام المسرح المغلق أو المسرح الجامعى (مع بعض الاستثناءات داخلهما)، قامت مجموعات- نشأت على هامش أو بداية من المجموعات الأخرى السابقة) التى تولى وجهها صوب مسرح مستقل، فى العادة بطرح أعمالها رغبة منها فى الاستمرارية -الأيديولوجية أم لا-، فى النفعية والاقتراب من الغالبية، وهذا يتم عن طريق إعداد موسع وصارم، بحيث يصبح تطلعها الأعلى كامنا فى التخصص الكامل فى مجال المسرح، ذلك المسرح القائم فقط على أساس من النشاط المهنى الأصيل- بمعناه التقنى والاقتصادى- يسمح لهم بالعيش من ورائه.

خوسيه مونليون، فى دراسة يقوم فيها بإقامة نوع من التعارض، حول بعض النقاط المحددة، حول بعض الاختلافات بين المسميات العديدة التى تطلق على المسرح، المسرح المغلق، مسرح البروفات والمسرح المستقل، أشار إلى عدد من المبادئ أو الاتجاهات للمسرح المستقل وهى: «١- رفض الحفلة الوحيدة. فالمجموعات ترغب فى أن تقوم بتمثيل كل عمل تقدمه العدد الأكبر من المرات. ٢- إن «مخزون الأعمال» يصبح هو الذى يعبر عن المجموعة. وفى أحوال كثيرة، فإن هذا التعبير يتم بدعم من الكتاب المسرحيين الجدد الاسبان. والذين يمرون بظروف ويلتقون بأفكار مشابهة لتلك

التى يمر بها المسرح المستقل الذى يمثلهم. ٣- مجموعة دائمة تعمل على مدى عدة أسابيع تؤدى تمارينها، مفتشة فى اللغة الدرامية وتجرى تجارب على العرض المسرحى لأعمالها. إن المجموعات تكافح من أجل حصولها على وحدة العمل والتناسق الأيديولوجى والجمالى باعتبارها مجموعات. ودرجات المشاركة الجماعية مختلفة تماما. بالنسبة للشركة فإنها تبدى اهتماما بالكمال. والعروض بعيدا عن نفاد عرضها بعد الاحتفال بها مباشرة، هى أصل الانتقادات الذاتية الجديدة، أصل بروفات جديدة، وأعمال جديدة أيضا. ٤- فى الغالب الأعم، فإنها لاتقبل العمل من أجل جمهور واحد فقط. إن ما يريده هذا المسرح المستقل هو أن يصبح عمله معروضا أمام جماهير شعبية. ٥- وفيما يتعلق بالنسبة لمكان التمثيل، وأسعار تذاكر الدخول والمواعيد المحددة للحفلات، فلا مجال لقبول «قواعد» المسرح التجارى. أخذا فى الاعتبار أن المسرح يمكن أن يكون فى أى مكان، فإن كل عملية تمثيلية تصبح معدة من الناحية التنظيمية الاجتماعية. إن التوقيت هو الأمر الذى يتناسب مع الجمهور المتلقى. أما المكان، ذلك الذى يهيئ الجو العام أمام تجمعه، على الرغم، من دوام ذلك، لايجمع الشروط الضرورية اللازمة لعملية عرض جيدة. أما الأسعار، فهى الأمر الذى يهم أولئك المتلقين. ٦- فى المجالات الأيديولوجية والجمالية والاقتصادية على حد سواء، فإن المسارح المستقلة لابد لها من أن تحتوى على تنظيم كاف يسمح باختيار، والتدريب على الأعمال ووضعها على خشبة المسرح، وذلك فى أماكن متعددة، فتعطى بذلك الميزانية المقررة. إن الميزانية دائماً ما تكون باهظة، أخذا فى الاعتبار القيود التى تحيط بالأنشطة لمثل هذا النوع من المسرح، الذى يحظى بقليل من الدعم أو فى بعض الأحيان لايتمكن من ذلك. ٧- إن الغالبية العظمى من المسارح المستقلة لاتقتصر على اختيار بعض الأعمال، والتدريب عليها وعرضها على خشبة المسرح. ولكنها، فى نفس الوقت، فإنها فى حاجة إلى عقد السينمارات والقيام ببعض الأبحاث حول اللغة المسرحية، لا كتعبير عن «فضولية» أو تطلعا «شكليا» أو رغبة «فى أن تكون على مستوى الأحداث اليومية»، وإنما كنتيجة لإلقاء النظرة على الظاهرة الدرامية والوعى المتزايد الذى لايمكن حله من خلال التحليل البسيط للنصوص التى هى تحت التمرين. وأخذا فى الاعتبار الجذور الأيديولوجية للنظرية المسرحية القائمة، فإن هذا العمل الذى يهدف إلى التطهير والبحث عن اللغة المسرحية يصبح من الأمور التى لاغنى عنها.»[1].

إن كل واحد من هذه الاتجاهات التى تحدد فى مثالية خط المسرح المستقل تأتى مقيدة بتبعيات عديدة تجعل من الصعب تطور تلك المجموعات المسرحية فى صورة طبيعية، وأكثر تلك التبعيات هى، بالطبع، السياسية والاقتصادية: إحكام الرقابة من قبل لجان التفتيش على مخزون الأعمال، منع العمل الخاضع للرقابة، أو فى حالة ما إذا أجيز العمل، يتم تحديد مرات عرضه أو منع العرض لحظة «الرقابة المنظورة»، مع ما يتبع ذلك من ضياع الوقت والجهد المستخدمين فى عملية الإعداد العام للعرض بما فيها من مشقة والخسارة الاقتصادية؛ تقصى الدعم الاقتصادى الذى يمنع التخصص الكامل، أو، إذا وجد هذا التخصص، بفضل نظام حياتى إسبرطى، يشهد منعا عنيفا ومصحوبا بتضحيات شخصية متواصلة، عدم كفاية الوسائل اللازمة لتمثيل الأعمال على المستوى المطلوب؛ تحديد العمل التحضيرى للمجموعة والذى يتطلب دراسات وتمرينات من الصعب القيام بها بصورة متعمقة، متواصلة وخاصة منظورة على المستوى النظرى؛ الحركة الداخلية الدائبة للمجموعات، التى لابد لها أن تقوم بإعادة تنسيق جميع الأفراد من فريق العمل، فتحصل بصعوبة على مثل هذا التناسق الذى يبلغ على مدى الوقت فقط خلق خط متناسق ومُعلّم يقود إلى الرسوخ والفاعلية فى دائرة تلك الإنجازات... إن التعداد سوف يكون بمثابة السلسلة التى لاتنتهى. ومع هذا، لاتكون كافية، إذا لم نأخذ فى الحسبان القاعدة التى تدعم هذا البناء: مجتمع- نستخدم هنا كلمات ريكاردو بوديهت Ricardo Budet- «خال من الاستجابة للأمور، خال من كل هم مقلق ولايستجيب لأى نوع من أنواع التعبير» •يوريك، عدد٢٦، ١٩٦٧، ص١٥).

٢ - إحصاء المجموعات (١٩٧٠-١٩٧٣) :

هناك مشاكل من كل نوع وشكوك كبيرة تخالجنا حين نحاول القيام بعملية إحصاء المجموعات المستقلة. إن العائق التأريخى ١٩٧٠-١٩٧٣ سيصبح على كل الأحوال غير لائق وغير مناسب، لو أن هدفنا هو كتابة تاريخ للمسرح المستقل، التاريخ الذى لم يكتب بعد. فى هذه الحال يصبح من الضرورى دراسة الدور الهام الذى قامت به «تيوس» والمسارح المغلقة، وتحديد مكان لدراسة مجموعات اليوم «ديدو Dido»، «لاباركا La Barca»، و«مجموعة المسرح الواقعى» [GTR]، «خيل بثينتى Gil Vicente»،

«لابيبيروندا La Pipironda»... كى لانذكر سوى القليل منها. إن هدفنا، فى إطار هذا التقديم الموجز، يأتى فى صورة متواضعة جدا: أن نترك معلوما عن طريق إحصاء للأسماء، التبسط الوطنى فى الظاهرة القائمة لمثل هذه المجموعات المستقلة، فى هذه الآونة.

أخذا فى الاعتبار إشكالية وحركة الحقل الذى نتحرك داخله وصعوبة الحصول على المواد الكافية والمعلومات الموضوعية حول ظاهرة لم تكن مسيرتها عادية وغير مرئية على الدوام، وأيضا فلا نتطلع ليس فقط إلى التوسع- كيف ذلك؟- ولكن ولا حتى إلى التأكد من استحالة الخطأ، حتى داخل الحقل المحدد تأريخيا.

إن إحصاءنا يتطلع إلى جمع تلك المجموعات التى تفى بصورة كلية أو تكاد تكون هكذا، على الأقل على المستوى النظرى، بالاتجاهات التى أشار إليها مونليون، فى النص المذكور آنفا باعتبارها اتجاهات خاصة بالمسرح المستقل. ما كل تلك المجموعات تمارس عملها بنفس المثابرة، وقليل منها بانتظام تام.

بعد أن أوردنا التنبيهات السابقة وبوعى تام بما نطرحه من أبعاد بالنسبة لنا، فبمقدورنا أن نعرض الإحصاء التالى: إيلس خوجلارس (برشلونة)، «المسرح التجريبى المستقل (باينولاس، خيرونا) مجموعة طوار (ليريدا Lérida)، كاربا (مسرح ميمو بمدريد)، لوس جوليا دوس (مدريد)، لاماصكرا (أليكانتى)، أديمار (مدريد)، ألبا ٧٠ (أليكانتى)، أسبانيا (لاكورونيا)، طابانو (مدريد)، الكامـاليون (برشلونة)، القنديل (طالابيرة دى لارينا)، لا آرانيا (لوجو)، لاكاراتولا (أليكانتى)، لاكاثويلا (ألكوى)، لاماصكرا (خيخون)، باليسترا (سابا ديل)، باكس (باداخوس)، بيجماليون (طليطلة)، بروسينيو (خيرونا)، كيميرا (قادش)، تياتركلوب ٤٩ (بالنسيا)، المسرح التجريبى الكتلانى (برشلونة)، تياترو إنسولار (لاص بالماص)، تيسبيس (أوبييدو)، إيسبيريبنتو (أشبيلية)، ديتيرامبو (مدريد)، تياتر يثركو (لاكورونيا)، كاثاروس (برشلونة)، تياترو إستوديو ليبريخانو (ليبريخا)، طابانكى (أشبيلية)، لاكوادرا (أشبيلية)، بايى-إنكلان (أورنسى)، تشالوك (ماطارو)، ناصتو (مدريد)، أنتيجون (صان سيبستيان)، ادا (منقة)، كانون (مدريد)، ثيتا (مدريد)، طابيير ١ (مدريد)، بولولو (مدريد)، أكيلارى (بيلباو)، أوراين (صان سيبستيان)، خيستو (خيخون)، مجموعة الطلاب المسرحية (أورتا).

لم ندرج فى إحصائنا هذا مجموعتين تتمتعان بأهمية استثنائية والتى بسبب أوضاعها الحالية، حيث لم تعــد بعد تعمل فى دائرة المسرح المستقل، وإنما خارجها، قد ملأت لحد الفوران المجال الصعب الــذى تتحرك فيه، على مستــويات مختلفــة، تلك المجموعات المذكورة. أشير هنا إلى مجموعة المسرح الاسبانى المستقل (T.E.I.)، التى أشرنا إليها آنفا فى صفحات سابقة، وإلى مدرسة الفن الدرامى فى أدريا جوال (EADAG).

كما لاتظهر فى هذا الاحصاء أيضا بعض المجموعات الهامة للمسرح الجامعى الحالى. من بين تلك المجموعات، نذكر واحدة هى: المسرح الجامعى بمورثيا. والتى سوف نتحدث عنها فيما بعد.

وبما أن من المستحيل فى إطار هذا التقديم أن نقوم بدراسة لأنشطة كل من هذه المجموعات المذكورة[٢]، فقد طرأ على تفكيرنا، مع هذا، بأنه من الممكن أن يكون هاما بالنسبة للقارئ أن نقدم له سلسلة من البيانات عن تاريخ بعض المجموعات وعن بعض العروض.

٣ - بيان عن خمس مجموعات

إيلس جوجلارس :

كانت بدايات هذه المجموعة فى شهر مايو عام١٩٦٢، تحت اسم التجمع الدرامى البرشلونى Agrupacion dramática de Barcelona. بالنسبة للتشكيل التقنى لهذه المجموعة نراه مأخوذا. بصفة أساسية من المجموعة الشيلية «إيطالو ريكاردى»، من معهد المسرح البرشلونى ومن المركز الدرامى الشرقى (باستراسبورج). بدأت المجموعة بعمليات تمثيل صامتة بلغت الخمس عشرة تحت نظام عمل احترافى تام، وظلت تتابع سيرها فى طريق ذى وجهة كلاسيكية داخل إطار التمثيل الصامت. ومنذ اشتراكها فى المهرجان الدولى بزيورخ فى ١٩٦٧، فقد بدأت المجموعة طريقا شاقة فى العمل وفى الأنظمة التى تتبعها فى تدريباتها، وذلك بهدف أن تصبح متخصصة مهنيا فى مجالها، إذا لم يكن من الناحية الاقتصادية، فنعم، على الأقل، فيما يتعلق بالجدية والنوعية. وفيما يتعلق بالعملية الداخلية للاحتراف التقنى، نجد أن المجموعة قد ظلت

قاصرة فقط على سبعة أشخاص. كل واحد من هؤلاء الأشخاص يعهد إليه، بالإضافة إلى عمله على خشبة المسرح، بمسئولية إضافية يمكن أن تبدأ من الخزينة لتنتهى بالدعاية والاعلان، أما بالنسبة للبنية الاجتماعية فقد كانت بسيطة، أخذا فى الاعتبار أن الأرباح والخسائر كانت توزع دائما على أنصبة متساوية فى جانب بنيتها الداخلية، فإن كل تنوع لايكون فنيا من الناحية النوعية يصبح محلا للنقد، وفى كل الأحوال يتم التصويت لصالحه من جانب الأغلبية.

أما حاليا، فإن المجموعة تقوم بعملها فى مجال التعبير الجسدى، وعلى وجه الخصوص، فى مجموعة الأنشطة الفنية، مثل تنظيم الأسبوع الأول للتمثيل الصامت وإنشاء مركز الدراسات التعبيرية. وهكذا يشارك كل أعضاء المجموعة بالتمام فى العمل التعبيرى، فى نفس الوقت الذى يقومون فيه بالعمل التربوى.

إن النزعة الدرامية المتبعة فى الأزمنة الأخيرة تعد بمثابة اقتراب تدريجى إلى المسرح اللا أدبى، الذى تمتد جذوره فى أعماق ما هو شعبى، من نوع اللامعقول وكوميديا الفن، متخلية عن ما كان يطلق عليه «التمثيل الصامت الخالص» [Mimo Puro] ذى الأصول الشمالية، بدلا من جنس تعبيرى يتصل أكثر بساحة الخصائص المميزة للمسرح اللاتينى، الذى يتوجه أكثر إلى الأحاسيس منه إلى العقل والأفكار.

وحتى اللحظة الحالية فإن المجموعة لم تكن تحظى بأى نوع من الدعم أو المساعدة الاقتصادية. أما بالنسبة لكيفية حفاظها على الاستمرار فى هذا المجال فقد كانت تعتمد على العروض الجماهيرية أو المحاضرات والدراسات المختلفة والدورية فى المجال التعليمى لاختصاصها الفنى.

إن العروض التى كانت تمثل من قبل المجموعة كانت، قبل كل شئ، مصممة للجولات، وهو الهدف الذى سخروا من أجله، فيما يتعلق بجانب الانتقالات، أوتوبيسا صغيرا يعمل على كفايتهم مؤنة التكلفة ومشاكل المواصلات بالنسبة للأشخاص والمعدات.

بصرف النظر عن التدريبات العادية التى كانت مخصصة للجو العام لعرض الأعمال، فإن المجموعة تقوم فى خط متواز بإجراء أعمال بحثية وتدريبات جسمانية لاغنى عنها فى المسرح الذى تمارسه.

وحاليا، فإن إيلس جوجلارس Els Joglars قد تخطت رقما قياسيا فى عمليات التمثيل وصل إلى سبعمائة، والتى من بينها يمكن أن تعد فى إسبانيا الفترات العملية فى مسارح روميا، ويندسور كانديلينجاس كاسا وكوفاديل دراسن، فى برشلونة، جولاتها عبر القرى والمدن التابعة لكاتالونيا، ويلبسنية، والبليار، وقشتالة وأراجون، وأعمالها التمثيلية المسرحية ومشاركاتها فى المهرجان صفر لصان سبسيتان وفى المهرجان الثانى للمسرح فى ألكوى، وعلى الصعيد العالمى، عملياتها التمثيلية فى المهرجان الدولى للتمثيل الصامت، فى زيورخ (بسويسرا)، فى المهرجان الدولى لمسرح أريّتسو (بإيطاليا)، المهرجان الدولى للتمثيل الصامت، بفرانكفورت بألمانيا، وجولاتها عبر إيطاليا، وفرنسا، وسويسرا.

من بين العروض التى صممتها إيلس جوجلارس، يهمنا أن نلفت النظر، فى إطار هذه الدراسة المدخلية، إلى الجوك (اللعب)، فى عام ١٩٦٩-١٩٧٠، والذى قامت بمشروعها التمثيلى به فى مهرجان صان سيبستيان.

الجوك «اللعبة» يتكون من ستة ألعاب بلاعنوان، حتى لايفرض قيودا على حرية المشاهد. والمضامين لاتكاد تعبر فى شئ عن وجودها، ونبرز هنا باعتباره الاستثناء الوحيد اللعبة رقم٤، والتى يدور موضوعها حول الجنية الأرضية، بالالتزام التام لكل الوسائل اللازمة لعملية السرد الكلاسيكية. أما فى بقية الألعاب، فنجد النية فى «شَرح» قصة ما تترك فرصة لتلك التى تهدف إلى جعل المشاهد يحس بعض الانطباعات حول موضوع ما، بحيث يصبح هو نفسه المكلف بتنظيمها. بالنسبة للعبة رقم١ فتظهر فى صورة محاولة لإبراز عملية التولّد بين رجلين وامرأتين، وذلك أثناء عشاء ملئ بأشكال كلاسيكية من حياة المدينة. أما اللعبة الثانية فإنها تعمل على خلق فى صورة درامية لذلك الذى يطلق عليه فى العرف الموسيقى «قانون»، بكل ما يحمل ذلك من تفكيكية لمضمون شكلى. أما اللعبة الثالثة فتقدم بعض الصور التى تعمد إلى خلق وتشكيل الأحاسيس الداخلية لكل إنسان يعمل على رسم إطار مانع حول شخصه وبعضا من الحدود، بمحض إرادته، لمجرد عملية التعايش مع أناس مساوين له، والحدود التى تفرض عليه مرة أخرى من الخارج، دون إرادة منه، والتى تأتى كنتيجة لتلك الحدود التى قد رضى بها فى أول الأمر، بينما نراه فى كل وقت يعتقد فى أنه يعمل بمحض إرادته. أما اللعبة الخامسة فإنها تعالج العديد من حوادث العمل، التى، رغم ظهورها

فى شكل كوميدى أخذا فى الاعتبار الشكل الذى تقدم به، فإنها تبلغ الحد التأثيرى وذلك لمجرد وجود تناقض شكلى بسيط: وهنا نرى الضحايا يضحكون بدل أن ينخرطوا فى البكاء حين معاناتهم. أما اللعبة الأخيرة فإنها عبارة عن عملية تداعى لصور سادية، مؤثرة، كوميدية طفولية، وكل ذلك يتم عبر إطار ثابت يتكرر على مدى اللعبة: تنفيذ أعلى العقوبات والمسيرة العسكرية، بحيث لاتكون هناك فرصة لنا حتى ندرك أين يوجد الجد وأين الهزل.

أما فيما يتعلق بالعرض على خشبة المسرح وبنظامه القصدى، تكتب إيلس جوجلارس، إن الجوك ليس عبارة عن عرض لتمثيل صامت فى صورته التقليدية... فحين أبدعنا الجوك كانت تقلقنا، قبل كل شئ، مشكلة العثور على أشكال جديدة للاتصال مع المتفرج، على هامش التعبير الأدبى. هذا البحث عن لغة خاصة قد أجبرنا على أن نبدأ فى إبداع عرضنا ليس بداية من السيناريو وإنما من تدريب حى على خشبة المسرح، أى، تصبح البداية هناك فى الايقاعات، والصور، والارتجالات، الخ.، التى أدت بنا إلى عمل مكثف فيما بعد، ذى اختيار صارم وتنظيم. وحين يصبح السياق العام للألعاب المختلفة محددا، نبدأ فى عملية إعداد وتنظيم البروفات على الطريقة التقليدية، مع اختلاف وحيد هو أن وقت البروفات المخصصة لعرض من هذا النوع يضاعف ثلاث مرات العمل المخصص لمسرحية مكتوبة، وذلك حيث إن تكرار الصوت أو الإشارة داخل سياق مجرد يحتاج بالنسبة لذاكرتنا الواقعية والايجابية لمجهود عالٍ من إعمال الذاكرة. تأتى المرحلة الأخيرة من إبداع العرض فى صورة ربما تكون هى الأكثر حياة، حيث تأتى لحظة المواجهة مع المتلقى: الجمهور. إن الاحتكاكات الأولى مع هذا الجمهور دائما ما أبرزت المشاكل التعبيرية التى تم طرحها فى عمليات اتصالنا، فى نفس الوقت الذى كان المتفرج قد أصبح يحمل مظاهر جديدة، التى لم تكن متوقعة فى كثير من الأحيان، والتى أحاطت بشكل ملحوظ مانقوم به من تنفيذ للعمل. وبعد هذه الاحتكاكات الأولية مع الجمهور، يأخذ هذا العرض شكله النهائى، الذى يصبح فيه كل الممثلين مسئولين عن عملية الإبداع السابقة التى قاموا بها، وبالتالى، فعليهم أن يكرروا بطريقة صحيحة وعلمية دورهم على مدى العرض، كقطعة فى ترس جماعى لايمكن معه أى انحراف.

وفيما يتعلق بمفهومها للمسرح، تؤكد مجموعة إيلس جوجلارس: «قبل كل شئ، فنحن نفهم المسرح على أنه تعبير يقوم به الانسان عن طريق الجسد والصوت؛

وما تبقى فهو أمر ثنائي. إن مجرد أننا قد رأينا أنفسنا مجبرين على أن يعرف المسرح عروضنا يبدو لنا. بذاته، خطأ فظيعا. وبالاستمرار، إذن، داخل هذا الإطار الخاطئ، نقول إن الجوك هي عبارة عن مجهود يهدف إلى إيجاد أشكال جديدة لم تطرق بعد للغة المسرحية والتي تعمل على إدانة الأشكال المستخدمة تقليديا، ليس لأن هذه تعد بمثابة أشكال مخطئة في قليل أو كثير، ولكن لأنه في مجال الفن فإن كل إبداع هو، في نفس الوقت، تدمير»، وهذه نظرية تتبناها أيضا جيان دوبيخياو Jean Duvignau مؤخرا(٤).

في مهرجان صان سيبستيان نجد أن «الجوك» قد بدت في صورة الاسهامات الأكثر فائدة وتميزا للمسرح الإسباني المستقل(٥).

- لوس جولياردوس :

Los Goliardos

ظهرت هذه المجموعة في صيف عام ١٩٦٤ على أثر المجهود الذي قامت به مجموعة من خريجي الجامعات، الذين جمعت بينهم وحدة الهدف فيما يتعلق بالنشاط المسرحي. كانت الفكرة الدافعة لهم تكمن في تكوين مسرح مغلق الذي، أخذا في الاعتبار أن أصوله قد نشأت في الاطار الجامعي، يعمل بصورة تدريجية على مدّ نشاطه إلى قطاعات تزيد يوما بعد يوم من المجتمع. منذ البداية، فإن النقاط الأساسية التي تحدد خطوط تطور المجموعة صوب أهدافها على مدى تطورها اللاحق هي: البحث عن جمهور ومسرح «شعبي» والتقصي عن الظاهرة المسرحية ومتطلباتها، بداية من أساس مادي موجه إلى التعاونية والاحتراف.

وبالنسبة لتاريخ المجموعة يمكن الإشارة إلى ثلاث فترات: في الفترة الأولى، التي استمرت لمدة عام، قام مؤسسوا المجموعة، بوعي منهم أن القفزة التي قامت بها الجامعة على الطبقات الأدنى في البلاد لايمكن أن يتم الاقدام عليها دون أن تكون هناك فترة انتقالية والتي يتم فيها توطيد وسائل الاعاشة ويتم التصدي لغزو هذا الجمهور، بوضع خطة لفتح مجال في الأوساط الفكرية، متجنبين عن عمد أي نوع من الالتزام الأيديولوجي. وما لها من هدف وحيد، تبعا لما ظهر في اللائحة المنظمة التي تفرض سلطانها على الجميع، في ذلك الوقت سوى «نشر الجامعة في مجال أبعد من حجرات الدراسة، تشجيع وتوجيه الهواية المسرحية لأبناء الجامعة، تقديم أجود أنواع

المسرح على الساحة الاسبانية، تجنب أعمال التزييف فى أى مجال ومن أى نوع، وتعليم كيفية الوصول إلى الجمهور الأكثر تواضعاً، حتى يمكن القول له كيف يكون المسرح وكيف يمكن مشاهدته فى تلك الحقبة التى نعيش فيها».

وبامتلاك المجموعة لمكان خاص بها، فقد شهدت فترات العرض اللاحقة المرحلة الثانية من حياة المجموعة، والتى بدأت وسط إطار تخطيطى معقد التنظيم من أعلاه ومشروعات نائية طموحة، ولكن فى شكل غير متوازن للقوى الداخلية فى ازدياد مستمر، والذى نجم عن عدم الوحدة الأيديولوجية واهتمام اقتصادى مشترك، الذى أدى فيما بعد إلى أزمة المجموعة. وفى عام ١٩٦٦ يتم دمج المجموعة مع «ألبور لدراسة المسرح» وهى المجموعة التى كانت تتبنى نفس الأهداف، وأنشأت المدرسة الأولى للمسرح المستقل ولجائزة ألبور المسرحية، حيث بدأت هنا الفترة الثالثة الزمنية للمجموعة، والتى شهدت انكماشها على نفسها، وقامت بتخفيض عدد الأعضاء العاملين بها، تحاول إعادة تنظيم هيكلها. بادئة فى هذه المرة من أسفل، تعمل على جس النبض من أجل استطلاع مدى إمكانية تشغيل مدرسة للمسرح ثم تقوم بتجربة فى بداية الأمر لمغامرة التعاونيات. فى صيف عام ١٩٦٧، أصبح الخط الأيديولوجى للمجموعة، فى النهاية، بارزا حين تم الاعلان عنه فى تصريح المبادئ الذى كان هدفه الدفاع عن حرية اختيار تجربة جماعية للمسرح. وحين تم البدء فى التجربة الجماعية التعاونية، أصبحت المجموعة تتوجه صوب إطار أكبر من الاحتراف. كما بدأت تتوطد وسائل المعيشه الحياتية والعملية عن طريق ما يجلبه عمل كل عضو فيها من عائد مادى، وذلك فى صورتين: صورة فنية (التمثيل، الإخراج، الفن الخاص بالإخراج المسرحى...إلخ) وأخرى تقنية- إدارية (أعمال السكرتارية والعلاقات العامة، ورش الإخراج المسرحى وتفصيل الملابس، إلخ). وبالنسبة لأسماء الأفراد المكونين للمجموعة لم تكن تظهر فى التوزيعات هذه، وإنما الذى كان يظهر فقط هو الاسم المشترك لمجموعة جولياردوس.

وطريقة منتظمة، وعلى مدى نصف عام دراسى، ظلت المدرسة تقوم بعملها، وذلك بخطة دراسية محددة، رغم أنها لم تكن تتبع هذه الخطط الدراسية بطريقة صارمة. فى نفس الوقت، يتم توسيع دائرة المتفرجين، عن طريق العرض المسرحى فى الموسم داخل مسرح بياتريث، بمدريد، وعلى مدى سلسلة من الجولات الطويلة عبر المحافظات، حيث قد أقدمت على الخطوة الأولى فى جذب جمهور «شعبى».

وتعد الفرصة الكبيرة الأولى التى لاحت لها لكى تقوم بالانقضاض على المجال الاحترافى حين قامت بافتتاح عمل لخوسيه تيرانا José Tirana تحت عنوان: ليل القتلة La noche le los asesinos، وهى الفرصة التى منيت بالفشل وذلك لمنع نشاط المؤلف نفسه، قبل أسبوع من بداية العرض. وفى تلك الأثناء اكتشفت المجموعة أنه من المستحيل عمل شئ والحصول على شئ إيجابى داخل الأطر التى يقدمها المسرح التجارى. ثم تتخذ قرارا بأن تظل على هامش ذلك كله. تبدأ رحلة البحث عن الاحتراف، ولكن على هامش بنية المسرح التجارى. وحين وصلت مجموعة جولياردوس إلى هذا الحد من مغامرتها، قررت أن تقوم هى بكتابة النصوص التى ترغب فى التعامل معها، أن ترتجل عروضها، مد شبكات التوزيع الخاصة بها، أى، تقوم هى بصناعة مسرحها الخاص. وقد أتى ردا على هذا الموقف الجديد عمليات إبداع أدبى مثل: حكايات التعس خوان دى بوين ألما Historias del desdichado Juan de Bvenalma، والتى تمت صياغتها استنادا إلى نصوص كتبها لوبى دى رويـدا Lope de Rueda. «إن التبسيط – يضيف النص الذى ذكرته – يبلغ ذروته: ستة ممثلين يرتدون أربع حُلل يجوبون بها إسبانيا يعرضون أعمالهم فى أماكن غير مألوفة– بداية من الكنيسة وحتى «حجرة المعيشة»، مرورا بساحات الكوميديا. أكثر من ستمائة ألف متفرج يحضرون عرضنا بمتوسط سعر يصل إلى عشرين بيزيتة».

وفى نهاية البيان الخاص بلوس جولياردوس، الذى تصدر عنه كل البيانات والمعلومات المذكورة، فقد كانت المجموعة ترى الوضع الذى وصلت إليه فى عام ١٩٧٠ بهذه الصورة: إن العمل الذى قدمناه بعنوان خوان دى بوين ألما قد أفادنا فى فهم أشياء كثيرة، نبرز منها اثنين: ١– ليس المسرح «الشعبى» الأمر الممكن؛ أو من الأفضل، إنه ليس سوى كذبة(٦). حيث إن الشعب هو تجريد تبريرى خلق ويتغذى من قبل البرجوازية المثقفة فى القرن الماضى. وبهذا يصبح من الممكن فقط التعامل مع المسرح الطبقى، أو إذا ما فضلنا، «المسرح الموجه لطبقة ما»؛ ٢– إلى المسرح فقط تحضر طبقة البرجوازية؛ ... والريف الاسبانى لم يدخل حتى الآن فى معترك الديناميكية التاريخية كعامل فعال، وبالتالى، لايمكن اعتباره «كطبقة» بمعنى الكلمة... ونتيجة لذلك، تفرض علينا كمهمة ضرورية صناعة مسرح موجه إلى البرجوازية بهدف كسر وجهته الواحدة، خلق الجو المناسب ليكون هناك وعى فى اتجاه أو آخر، وفك الثوابت شبه الثقافية والفكرية؟ فى كلمة واحدة، نريد أن نقيم صرح النقد التدميرى،

ولأجل هذا فقد لجأنا إلى الشاب بريخت. هذه هى أهدافنا حين قررنا أن نجوب إسبانيا للمرة الثانية بعمل يحمل عنوان: عرس البرجوازيين الصغار La boda de los pequenos burgueses.

وقد اختفت المجموعة من خريطة الوجود فى أواخر عام ١٩٧١.

فى الفترة من عام ١٩٦٤ وحتى ١٩٧٠ قامت مجموعة لوس جولياردوس بعرض ما يقرب من ١٧ عملا بحيث وصلت مداخلاتها على خشبة المسرح حوالى ٢٦٣ مرة. ومن بين الأعمال التى عرضت تبرز مسرحيتان لروبرت بينخيت Robert Pinget هما (Architruque آركيتروكى) والنظرية Hipotesis، وعمل لفيرناندو آرابال: حفلة بمناسبة اغتيال رجل أسود Ceremoniá Por un negro asesinado، وثلاثة أعمال لبيكيت: ذبذبة، أكذلك ياجو؟ Vaivéu, Eh, Joe?، الكلمات Palabras، الموسيقى Música؛ وعملان لسالومير مروذيك: إستربتيس Strip-tease، فى أعالى البحر En alta mar؛ وعملان لبريخت: عرس البرجوازيين الصغار La boda de los pequenos burgueses، رُقية الشيطان Exorcisar un diblo؛ وعمل للكاتب جرميلينك: الحب الصبيانى Los amantes pueriles؛ عملان لجيرلورد: أقنعة أوستيندى Máscaras de Ostende، هاليوين Holewyn؛ وعمل للروى جون: الألمانى Dutchman. كانت هذه المجموعة هى أكثر المجموعات تمثيلا فى أرجاء المحافظات الاسبانية للعمل الذى ذكرناه آنفا: حكاية التعس خوان دى بوين آلما Historia del desdichado Juan de Buenalma، وأيضا شاركت المجموعة فى المهرجان الدولى الثامن للمسرح التجريبى، فى زغرب (سبتمبر ١٩٦٨) ودارت به فى جولة شملت فرنسا وهولندا على مدى مايو ١٩٦٩.

من بين الملاحظات التى دونتها مجموعة جولياردوس عن كل مرة عرضت فيها أعمالها على خشبة المسرح، نختار بعضا من تلك التى تشير إلى «خوان دى بوين ألما». وبعد طرح القضايا الملائمة حول ماهية الموقف إزاء عملية تمثيل النصوص الكلاسيكية – هل هو الاحترام؟، أو العمل على تحديثها؟–، وبعد اتخاذ قرار فى صالح المراجعة، دون أن يفقد العمل طبيعته. ولكن لابد لنا أن نأخذ فى الاعتبار متطلبات المجتمع الذى سوف يكون النص موجها إليه، ينتقل بعد ذلك لطرح المشاكل البنيوية: «إن المعضلة الأساسية التى قد واجهناها قد فرضت علينا بسبب تشتيت وتفتيت الدسيسة. إن الجمهور الحاضر فى أيامنا يقبل بصعوبة التشتيت الوصفى، ولكن فى قدر قليل جدا

نراه يقبل بذلك فى الناحية الدرامية. وبغرض تجاوز هذه العقبة، فقد أدخلنا شخصية «الأعمى»، عبارة عن راو يعهد إليه بحكاية، على أساس من الصلوات والأغانى الشعبية، مغامرات ونكبات المسكين «البسيط». وهكذا فإن العرض يُبنى على هيكل من نوع اللوحات النهضوية التى سريعا ما تتلاشى فيها الشخصيات، وتظهر، ثم تختفى ثم تعود للظهور حين تبدو فى صورة منتهية إلى الأبد... وهناك شخصية وحيدة فقط هى التى تحاول أن تستمر على هيئتها على مدى الزمن المطروح للحكايات المتعددة: إنها شخصية «البسيط». أما الشخصيات الأخرى فقد كانت تتغير باستمرار فى مظهرها الخارجى، فتتغير من شخصية السيد إلى شخصية المهرج، ومن لصوص إلى خدم، ومن أطباء إلى حاجب محكمة (...) إن عملية إدراج «أعمى الأعمال الرومانثية» فى عروضنا، كان بسبب ما لدينا من تصوّر حول هذا العرض. إن مغامرة «المسرح الشعبى» قد أغرت فى عصرنا كثيرا من الكتاب... فشخصية «الأعمى» تربط الماضى بالحاضر، على مستويات جمالية شعبية، وحتى على المستويات التاريخية الاجتماعية . هناك نوع من الاشتراك فى الجريمة بين " الاعمى"والمتفرجين: فهذا الاعمى يعمد إلى رواية ما يحبون سماعه. ولهذا، فإن " الاعمى؛ تحيل فى العرض المسرحى الذى نقدمه مكانا فائقا، حيث يوضح مدلول ومغزى مايدور على خشبة المسرح، فيصل قصة بما يليها، فيضفى بهذا على المسرح والعرض تلك الضرورة الوحدوية التى، فى البداية، نستوحشها»(٧).

إن اختفاء مجموعة لوس جولياردوس، بعد سبع سنوات من الكفاح من أجل البقاء، تماما فى الوقت الذى رفضت فيه كل نظرة ثقافية من الناحية النظرية من فوق منابر المسارح، يعد واحدا من بين الأعراض المنذرة داخل المسرح المستقل، المهدد بالفناء فى الوقت الذى يصل فيه إلى عتبة فعالية ممكنة.

طابانو Tábano :

بدأت هذه المجموعة فى عام ١٩٦٨. وكبقية المجموعات الكثيرة الأخرى التى تبحث عن طريق المسرح المستقل، فإن الاعضاء المكونة لهذه المجموعة كان لديهم رغبة واضحة فى البداية تكمن فى المعارضة الجمالية– الايديولوجية للمسرح التجارى القائم وللعمل الذى يقوم به من وراء الواقع الاجتماعى القائم آنذاك. تعد المجموعة أول

عروضها- لعبة الاقوياء Eljuego de Los dominantes، فى عام ١٩٦٨- عرض جماعى، ومدرسة المهرجين La eswela de los bufones، جليدرود، فى عام ١٩٦٩- متبعة الاتجاهات التى كانت مقبولة آنذاك فى جميع أنجاء العالم- مسرح القسوة والحدث-، فى محاولة لإيجاد جو من التعارض بينها وبين ما يعرض على خشبة المسارح التقليدية بالنسبة لغالبية العروض التجارية. إن لعبة الاقوياء" يتم عرضها على ساحة مسرح" الكورال دى كوميدياس" الذى كان يعد بمثابة " الأوف- بوردوى" المدريدى فى تلك الآونة، ضمن المواسم المسرحية التى كانت تنظمها المجموعات الطلابية سان خوان المبشر(٨). وفيما بعد، تم إيقاف العرض وتغريم المجموعة من قبل وزيرالاعلام والسياحة. قامت المجموعة بالاشتراك، بواسطة عمل كتبه جيلدرود فى الدورة الثالثة للمسرح الحالى، فى مسرح الكوى Alcoy، وكذلك فى دورة المسرح الجديد ببلد الوليد ثم قامت بعد ذلك بتقديم عروض لها فى ساحة الكوميديا بمدريد، والتى تم ذكرها آنفاً.

ومن هنا، بدأت المجموعة تدرك المسافة الفاصلة بين ما تقدمه من عروض، من نوع آرتاود Artaud، وبين حاجات الجمهور الذى تنوى التوجه بأعمالها إليه. وفى تلك الاثناء تولدت ضرورة اتباع الوسائل البحثية لإيجاد وسائل أخرى وأشكال جديدة، تكون متوافقة أكثر مع الإطار الاجتماعى السياسى، وأكثر قربا وتناولا من قبل المجموعة، والتى من خلالها، يتماهى الجمهور بطريقة آنية. فى ربيع ١٩٧٠، تتطلع مجموعة طابانو Tābano إلى الحصول على عرض يكون فى أساسه شعبيا، تتمكن من خلاله من أن تجوب قوى ومدن إسبانيا أثناء الفترة الصيفية. كان هناك أمران واضحان فى تلك اللحظة: الثقة فى العمل الذى يؤدى بطريقة جماعية والجمهور الذى تنتوى المجموعة التوجه إليه بعروضها، أو، بالأحرى، الجماهير: ذلك الجمهور الذى لم يتعود على مشاهدة المسرح وكان يعمد إلى أن يرى نفسه مصنفا بين الطبقات الأكثر حرمانا اقتصاديا فى المجتمع الإسبانى، ولكن أيضا المشاهد الشاب الذى يعد المسرح بالنسبة له مواتا وأنه ليس بمقدوره أن يتماهى مع ما هو معروض على خشبة المسرح، وذلك الآخر الذى يفضل الذهاب إلى السينما، باعتبارها أكثر اقتصادية وجاذبية من المسرح، أو، أخيرا، ذلك الجمهور الآخر الذى كان متعودا على المسرح الأدنى ذى التفلت الشهوانى المفتقد للصواب الذى يحاول أن يستغل ويتلاعب بأعمال القمع الشهوانى المفروض على المعجبين به.

وبقبول هذين الفرضين التكتيكيين، يبدأ العمل الجماعي للبحث وخلق العروض. لم تكن هناك مجموعة مسرحية أفضل من طابانو في الإعداد لهذا العمل بحثا عن العرض الخاص(٩)، والذى نقوم هنا بعرض ملخص له فقط؛ من أجل الوصول إلى «فن الشعر» الذى نبحث عنه علينا أن نأخذ فى الحسبان الجمهور الذى نود أن نوصل عروضنا إليه. وهناك تقع توافقات فى شئ أصبح أمرا أساسيا: «علينا أن نسلى أنفسنا بالعمل» وقياسا علينا فإن الجمهور «يصبح من الضرورى أن ينال قسطا من التسلية بحضوره لعملنا الذى نقوم به». وهكذا، وبعد عملية شاقة بعض الشئ من الدراسة، والعمل، والنزاع، فقد تمكنت المجموعة من العثور على اللغة والشكل المطلوبين. إن النوع المسرحى الذى يعجز الوصف عنه الذى ظهر بالمجلات الاسبانية، «الفلكلور»، «الفلامنكو». والتلفاز والكرة، والثيران، «حب الاسبانية التى تفوح رائحة البصل منها»، سلسلة واسعة من الإكليشيهات المسرحية والأوبريتات الإسبانية، والاستخدام، أخيرا، لكل ما هو أصلى مما شابه الثقافة، كان أمرا حاسما فى الالتقاء بالمسرح «الشعبى» الذى كان هدف الجميع. وهنا نرى أن ما هو شعبيا غوغائيا، كان مستخدما، بعد أن طرأ عليه فقط تغيير فى إشاراته المضمونية وغاياته.

أما بالنسبة لموضوعات العرض الجديد، بعد عمل صبور مُصفًى فقد ظلت قاصرة على سبعة هى: الملكية، الدعاية، التلفاز، الامبريالية، البرجوازية، الأسرة، الجنس. بعض هذه الموضوعات كان يتم إدراجه فى الوقت الذى، إذ ينتهى العرض، تقوم فيه الإدارة برفض موضوعات أخرى جاهزة، على سبيل المثال، موضوع الهجرة، الذى، رغم أن المجموعة قد قضت بأهميته، تم حذفه من قبل الرقابة.

هذه الموضوعات، التى يتم تناولها فى صورة تهريجية ومن خلال وجهات نظر ساخرة فى الأساس، كانت مدرجة بشدة داخل الصيغة المسرحية التابعة للمجلة الاسبانية، بحيث يصبح الأمر الحاسم فى التعاون النهائى كامنا فى اللقاء مع المجموعة الموسيقية «لاس مادرس بيل كورديرو»، التى كانت تمتلك أسلوبا وموضوعية داخل إطار الأغنية تتوافق دائما مع نوايا مجموعة طابانو. وبعد أن تم إدماج المجموعتين، وبعد عملية جديدة من العمل الجماعى، أصبح معدا تماما ذلك العرض الذى عرف باسم: الصناجّات ٧٠ Castanuela 70.

وحين تم افتتاح «الصنّاجات ٧٠» فى عام ١٩٧٠ على مسرح ماركينا بمدريد، ضمن الدورة الأولى للمسرح المغلق، فقد حقق نجاحا جماهيريا هائلا. وبعد جولة

قصيرة فى أراضى كاتالونيا Cataluna، عادت المجموعة لتمثيل عرضها فى مدريد، هذه المرة، على غير المنتظر، على خشبة مسرح تجارى، مسرح الكوميديا، وذلك بعد أن قامت بعرضه فى أحياء عديدة. وفى أواخر شهر سبتمبر، بعد ما يقرب من تسعين عرضا فى حضور جماهيرى هائل ملأ جنبات المسرح، ثم منع عرض العمل على أثر أمر صادر من السلطة الحكومية.

وفى الأيام الأولى من عام ١٩٧١ بدأت الجولة الأولى التى قامت بها مجموعة طابانو عبر أوروبا، حيث عرضت «الصناجات ٧٠» للعاملين الاسبان من المهاجرين، كما قامت بعرضه أيضا فى بعض الجامعات. كانت الرحلة، التى أسفرت عن واحد وعشرين عرضا فى رينيه، ولاهاى، وامستردام، وروتردام، وباسيليا، وفرانكفورت، وفيسلين، ونورد، أوكسير، وديجون، ونيس، وآياكس، وبردو، وتولوز، وبيوبينجنان، قد شكلت- كتبت المجموعة- عائدا هائلا من الخبرة على كل أعضاء المجموعة، إذا كانت تلك هى المرة الأولى التى واجهنا فيها بشكل أصيل مع ذلك الذى كان صعب المنال، حتى هذه اللحظة، المسرح الشعبى... من خلال التعايش فى منازل العاملين، انبعثت أفكار عديدة خاصة بإبداع عرض تكون فى عالم الهجرة. لقد عاد المسرح الشعبى ليكون وسيلة اتصال تعود فى الحقيقة لتنتمى إليهم. إن أسلوبنا غير الشكلى فى عملية التمثيل. فى البحث عن المشاركة الفعلية من قبل المتفرج لكى نضع بوضوح وبكلمات متوسطة الحال مثل هذا النقد الذى تجددت أطره بما يحيط بنا من ظروف، قد أصبح مفسرا من جانبهم على أنه شئ خاص يقبع فى خندق مضاد للسيطرة الرسمية لتلك المؤسسات التى كان يطلق عليها «السفارات الثقافية».

إن الصناجات ٧٠ تشكل (ليس من خلال وجهة نظر القيم الأدبية، وإنما من خلال وجهة النظر الاجتماعية المسرحية، التى تعد، فى الدرجة الأخيرة وحتى الدرجة الأولى، الحاسمة فى هذا النوع من المسرح) ظاهرة ذات أهمية فائقة فى إطار السياق الاسبانى، حيث - مثلما أشار مونليون- «أن لها، فوق كل القيم الأخرى، قيمة تجربة أن هناك جمهورا كبيرا على الساحة، على استعداد بأن يتحمل عرضا نقديا، طازجا، آنيا، على الرغم من أنه لايمتلك أيا من العناصر أو المطالب التى تعد بمثابة التوجيه للقائمين على أمر الإنتاج. وليس هناك من أمر أكثر تشجيعا من أن نحضر إلى أزمة بعض القواعد التى اكتسبت، بكل تأكيد، «الناحية التجارية» مع الضمانات الخاصة لُنتج مخصص الجمهور من المحافظين» (بريمير آكتو، ١٢٣-١٢٤، صفحة ١٠٥).

وحين عادت مجموعة «طابانو» من جولتها الأولى عبر الأراضى الأوروبية، أعدت وأنهت عرضا جماعيا جديدا، «فكر بسوء نية، وسوف تصيب» Piensa mal y acertarás، وهو العرض الذى تم منعه كلية من قبل الرقابة. وهكذا أصبح الخط الفاعل الذى بدأ بعرض «الصناجات ٧٠» وقد كبح جماحه بكل قوة. وبعد ذلك أتت محاولة جديدة للعرض، قائمة على أساس، فى هذه المرة، من نص لبيتر وايس تحت عنوان: كيف تسنى للسيد نوكينبوت أن يتحرر من معاناته De Cómo el senor Nokinpott consiguío Liberarse de sus Padecimientos، والذى قد قوبل بالرفض أيضا من جانب الرقابة. وفى النهاية، قامت مجموعة طابانو، بعمل تحت عنوان لوحة عازف الناى El Retablo del Flautista، للكاتب الكتلانى تيكسيدور، بعمل جديد داخل الخط المرسوم منذ العمل الأول «الصناجات ٧٠». فى اليوم التالى للافتتاح الذى شهد حضورا جماهيريا ملأ جنبات المسرح، وقد بيعت التذاكر لأيام لاحقة متوالية، كان الإيقاف من نصيب العمل من قبل وزارة الإعلام والسياحة. بهذا العمل بدأت المجموعة خلال صيف ١٩٧١-١٩٧٢ جولتها الثانية عبر أوروبا، فأقامت عروضها فى هولندا، وألمانيا، وسويسرا، وفرنسا، بنفس الحضور والنجاح الجماهيرى للمرة السابقة. كانت العروض تقدم بالتناوب مع الإنشاد والحوارات.

فى صيف عام ١٩٧٢، قامت مجموعة طابانو، التى أبدت استعدادها للوصول، كما فعلته فى حينه، - حينا آخر! - مجموعة لإيارّاكا دى لوركا، إلى جماهير القرى الإسبانية، بإعداد عرض أُلّف عن: لوحة دون كريستوبل El Retablillo de Don Cristobal للكاتب، لوركا، ولوحة المعجزات El retablo de las maravillas، للكاتب ثيربانتس. إن الرواية التى جاءت بها مجموعة طابانو للعمل الأول تم تمثيلها فى مسرح: «المسرح الصغير» لمجموعة المسرح المستقل فى أكتوبر عام ١٩٧٢.

- مجموعة «لوس كاتاروس» Los Cátaros :

ظهرت ورشة مسرح كاتارو، التى تأسست وأديرت من قبل ألبرتو ميراليس Alberto Miralles، فى عام ١٩٦٦ بداية من مدرسة الفن الدرامى ببرشلونة، والتى سرعان ما استقلت عنها، على الرغم من أنها كانت تحظى فى الأساس بالمساعدة الرسمية والمعونة الاقتصادية المقدمة من طرف المدرسة. أنشئت المجموعة كورشة ثورية

فى طريق البحث عن أشكال مسرحية فى ساحة التجريب. وأحد الأفكار الأساسية فى مفهوم المسرح الذى كانت تبحث عنه مجموعة كاتاروس كان مركزا فى كسر التفريعة الثنائية ممثل- إنسان، هادفة إلى، عن طريق تمارين جسمانية منظمة، التماهى بين الاثنين. كانوا يتحدثون عن الممثل باعتباره المتحدث الرسمى باسم الحقيقة، نفس الحقيقة داخل وخارج المسرح، دون الفصل بين الحياة الخاصة والحياة الفنية وناظرة إلى المسرح على أنه وسيلة وليس كفاية فى نفسه. كان الأمر يتعلق، فى نفس الوقت، ليس بتكيف الممثل مع الموضوعات، وإنما بتكيف الموضوعات مع الممثل، بالعرض على خشبة المسرح لشئ يقوم على أساس من ذلك العرض الذى كان يشغل أعضاء المجموعة: سياسة التوجيه، النزاع الجيلى، الخدمة العسكرية، الحبوب المضادة للحمل، الخوف من الحرب، هذا بالإضافة إلى موضوعات أخرى مثل العنصرية، ظلم الإنسان من قبل الآلة، الجوع فى الهند أو حرب فيتنام. كان على مجموعة «لوس كاتاروس» أن تسلم أمرها فى عمليات البروفات لعملية مكثفة من التجريد الداخلى، من التطهير الذى، بدوره، يعمل على استنفار عملية موازية عند الجمهور، فتخلق بهذا عملية تسهيل جماعى. إن أداء الدور ممثل - شخص كان لزاما عليه أن يحصل على التماهى متفرج- شخص، ومشاركته الفاعلة، النقدية فيما هو مطروح على خشبة المسرح.

إن عمليات البروفات التى قامت بها مجموعة «لوس كاتاروس» كانت تقوم على أساس من الأخبار الصحفية. وكل يوم، كان كل عضو من أعضاء «لوس كاتاروس» يقوم بقراءة ونقد شئ هام بالنسبة له. والآخرون كانوا يقومون بمناقشة الموضوع نفسه. وإذا ما تم التوصل إلى اتفاق فهنا يحاول الجميع عرضه على خشبة المسرح بطريقة درامية. إن كل نص من النصوص، الذى كان يتم الوصول إليه عبر البروفات، كان نتيجة لوعى جماعى وشخصى ذى طابع نقدى. إن العملين الأولين اللذين أتيا نتيجة لهذا العمل النقدى، كانا: الحرب La guerra والإنسان El hombre، وتم افتتاحهما فى برشلونة فى شهر مايو عام ١٩٦٧ تحت عنوان عام هو: كاتارو ٦٧: "Cataro 67"، وتم تمثيله بعد ذلك فى مدريد، بلد الوليد، بالنسيا، ألكوى، إليتش، إيبثا، وفى العديد من المدن الكتالانية.

أما العرض الثانى فقد كان كاتارو- كولون Cataro- Colón، والذى منع من العرض عن طريق الرقابة وتم التصريح له فيما بعد تحت اسم: أشعار من الفن الصغير على لسان شخص علامة Versos de Arte Menor por un varôn ilustre،

والذى حاز بما له من نص جائزة جيبوتكوا لعام ١٩٦٨، وبالنسبة للمجموعة، جائزة مهرجان مسرح سيتاجس، لنفس العام. وحين تم التعاقد مع المجموعة من قبل أدولفو مارسيّاتش لتقديم عمل الكاتب بيترويس، مارات- ساد Marat-Sade، فقد قام عدد من أفراد المجموعة، بما لهم من إسهامات فى مجال التعبير الجسدى، بتجسيد مجموعة المجانين بمستشفى شارنتون، وهو الأداء الذى نالوا من أجله الجائزة الخاصة للدورة الحادية عشرة للمسرح اللاتينى.

ومنذ اليوم الذى تأسست فيه المجموعة مرت بالعديد من الأزمات، حتى جاءت الأزمة الحاسمة فى صيف عام ١٩٧٠. ومع هذا، حين حازوا قدرا من التخصص، فقد عاد أفراد «لوس كاتاروس» لأداء أدوارهم، فى هذه المرة كشركة، فعرضت فى مسرح مجموعة «كاسبا» ببرشلونة، زمن الـ٩٨ "Tiempo del 98"، لخوان أنطونيو كاسترو.

«نحن -قال ميرالس فى برنامج زمن الـ٩٨ -قد بدأنا عملنا بفكرة سياسية: أن نكون فوق خشبة المسرح بنفس الصورة التى نحن عليها خارجه؛ وبفكرة جمالية: أن نعيد للممثل أهميته الأولى والشعائرى، أن نمنحه الفرصة حتى يبرهن على أن جسده يمتلك موارد رائعة أدى المسرح الحالى إلى إخفائها... كلا الفكرتين كان لابد من عرضهما للمناقشة مرات عديدة. المرة الأولى، الأكثر شخصية، دعت إلى نوع من التفتيش الرقابى غير المتسامح، كان من الأفضل، بالتالى، أن نثق فى شرف وكرامة كل واحد. أما الثانية، والتى حصدت فيها ثمار على درجة عالية جدا- مارات- ساد Marat-Sade، على سبيل المثال- ما زالت تبدو لنا صالحة. إن أسلوبنا، يتوجه إلى استخدام الكورس كعنصر أساسى، باستخدام العديد من المؤهلات الجسمانية التى يمكن أن يمتلكها؛ الصوت، الإشارة، الرقص، الغناء... إن هذه الطريقة قد وجعت تكافلا تاما فى عمل كاسترو Castro: أكثر من ثمانين شخصية ممثلة عن طريق أربعة عشر ممثلا...».

- مجموعة «تياترو استوديو ليبريخانو» :

لعل هذه المجموعة هى أقرب المجموعات لمسرح شعبى أصيل، مسرح تمت صناعته بالشعب ومن الشعب وإلى الشعب. شعب غير مجرد ومثالى، وإنما واقعى ومحدد، جمهور الفلاحين الذى يحظى بوضع اقتصادى نام ومهمل ثقافيا من الشعب الإشبيلى فى ليبريخا Lebrija، القرية الريفية الصغيرة، لها وضع اجتماعى اقتصادى

يمثل الأوضاع التى يمر بها العديد من القرى فى الجنوب الإسبانى: تجمع الأرض فى أيدى مجموعة من الأقليات، البطالة، العمل بالقطعة، الهجرة، نظام الاستعباد الاقتصادى، المشكلة المزعجة الخاصة بالمساكن، عدم وجود المدارس، الجهل، الفقر المدقع...

فى إطار هذا التجمع الأندلسى قامت مجموعة من الشبان- عمال وطلاب- بإطلاق الشرارة الأولى لأنشطتها المسرحية فى أوائل عام ١٩٦٦، وذلك بالحاجة إلى تقديم عروض اجتماعية وتبشرية عن الوسط الذى يدورون فيه، مؤمنين بالقيمة الثقافية للمسرح. فى البداية، العديد من عمليات العرض السريعة، عمل بروفات لمسرح على هامش المؤلفين الرسميين، البحث عن مؤلفين جدد، عن اقتراحات جديدة، لنظرات جديدة ترمق الواقع الإشكالى، وعلى وجه الخصوص، الرغبة فى صناعة مسرح للفلاحين، مسرح يجعلهم يرونه فى صورة المسرح الذى يأتى موجها إليهم مباشرة والذى يمكن أن يروا أنفسهم فيه. وما كان الوصول إلى مثل هذا النوع من المسرح عملا هيّنا بالنسبة للمجموعة. كان ذلك يعنى سنوات من الكفاح مع البيئة، مع «القوى الحيّة» مع «مصالح الأقلية»، سنوات من البحث، من التجريب، من العمل. منذ بداية أنشطتها يبرز الألمعية وواقعية الوعى التى يطرح بها أعضاء مجموعة «تياترو إستوديو ليبريخانو» على أنفسهم العديد من القضايا ومواجهة المشكلات التى تعترض طريقهم. ها هو بعض من هذه الأسئلة: كيف يتسنى لمجموعة بأن تكرس نفسها لعمل مسرح فى قرية حين لايكون بالتحديد ما تحتاجه تلك الجماعات هو المسرح؟ كيف لها أن تسمح لنفسها بهذا الترف؟ بماذا يتعلق الأمر، هل بإمكانية مصطنعة أو بمخرج أصيل؟ وعلى كل، ما هو نوع المسرح الذى يصبح من الممكن عمله داخل إقليم تبدو فيه حالات الانقسام عالية، مختلفة فيما بينها بقدر عال من الظلم، أرض السادة والعبيد؟ لأنه، على الرغم أنه من الواضح أن هناك ضرورة لعمل مسرح يتحدث عن هذا الواقع، ملتزم تجاهه، متداخل فى صراع الطبقات، العنيف والعدوانى مثل الواقع نفسه، وثورى فى مجمله، كيف يتم التعبير عنه مسرحيا؟ من هم المؤلفون الاسبان والأجانب الذين يبحثون عن إبداع مسرح يمتلك هذه الأهمية النفعية، ويتوجه إلى الفلاحين؟ أليس لسوء الحظ أن المسرح يعد وسيلة ثقافية يتم نشرها فقط فى المدن الكبرى، فى الجامعات، أو فى الصالات الثقافية؟ ولم يكن هذا الوضع بهذه الصورة؟ أليس هذا من الممكن أن يكون بمثابة نتيجة لوضع يمكن تطوره فقط تمشيا مع النظام دون وضعه فى موطن

الخطورة؟ كيف لنا أن نضع، إذن، مسرحا زراعيا، رغم عدم وجود هذا النوع المسرحي، لإستحالة واقعة، تلاشي مثل هذا النوع الذي يأتي، في بلد يكاد يكون زراعيا فقط في نشاطه العام مثل إسبانيا، مفسرا فقط بإلحاقه الإشاري إلى عامة السياق الاجتماعي، السياسي والثقافي، في موقف آني ووقتي؟

ودون أمثلة تتبع، ودون نماذج، في نظام ذي انعزال ثقافي، دون ما خبرة، ولكن برغبة واضحة في عدم الالتزام بالصمت، بدأت المجموعة العمل حتى يصبح بمقدورها أن تقول شيئا، وحتى دون أن تعرف في البداية وبصورة جيدة أية قضايا يمكن قولها وكيف تقال.

وهنا بدأت المجموعة تجعل نفسها على اتصال ببعض المؤلفين الإسبان الجدد، مثل ألفونصو خيميث روميرو، وميجيل أنخيل ريّان، خيرونيمو لوبيث موثو وآخرين. من بين أعمال لوبيث موثو قامت المجموعة بعرض: العطشى **Los Sedientos**، التي تحكي قصة شعب أصابه العطش، وما كان لديه ماء صالحا لري الحقول، وهو الأمر الذي لايشغل بال الحكومة، حقق العمل نجاحا. وهنا بدأت المشاكل مع السلطات المحلية والمنظمات والأجهزة الرسمية. ومع هذا، فقد حدث أمر هام: اكتشاف جمهور جديد: جمهور الفلاحين. هؤلاء أصبح بمقدورهم أن يروا أن المسرح الذي تعرضه المجموعة عليهم لايعد مجرد مضيعة للوقت بها يحاول بعض «السادة» تسلية أوقات فراغهم، وإنما هو مسرح موجه إليهم. وتستمر المجموعة في عرضها للأعمال: لعبة النمل الأحمر **El juego de las hormigas rojas**، للكاتب خيمينيث روميرو؛ فرشاة الأسنان **El Cepillo de dientes**، لخورخي دياث؛ نوفمبر وقليل من العشب **Noviembre y un poco de hierba**، لأنطونيو جالا. ولكن في نفس الوقت الذي يتزايد فيه عدد المتفرجين، تتزايد أيضا الصعوبات: معارضة وزارة الاعلام والسياحة، غرامة من قبل جمعية رعاية الصغار، الطرد من المقر الكائن بالمركز الخوراني الذي كان يأويهم.

لقد قررت مجموعة «تياترو إستوديو ليبريخانو» رفض عرض أعمالها في مكان مغلق والخروج إلى الشارع، تمثيل أعمالها في الأماكن التي يعيش فيها الناس ويعملون. ها هي فترة جديدة قد بدأت: سوف يحملون المسرح إلى الحقول، إلى الشوارع، إلى الميادين. هكذا تحكي لنا المجموعة كيف قامت بعرضها الأول في الهواء الطلق: «لقد نفذنا هذا العرض في مكان واقع على مسافة سبعة كيلوميترات من القرية،

فى فناء إحدى المزارع؛ كانت الساعة الرابعة مساء، والضوء وحرارة أمسية صيفية: كان يوم الأحد وأقبل الناس علينا لأنهم قد فرغوا من أعمالهم الأخيرة فى الحقول. كنا نمثل فوق عربات مقطورات الجرارات التى أعدها الفلاحون أنفسهم. كان هؤلاء يحيطون بنا فى فراغ مرتجل، بكراس أحضروها من منازلهم، أو كانوا يمضون الوقت واقفين على أرجلهم. أطفال، نساء، رجال، عجزة وشباب كانوا يضحكون أمام مثل هذه التجربة الجديدة، أمام ظاهرة المسرح الذى دخل حياتهم لأول مرة (...) فهمنا وقتها بأن هذا كان هو المسرح الذى كان علينا أن نقوم بصناعته. كان اتصالا تاما بين المسرح والجمهور من عامة الشعب. عيد شعبى انبثق داخل عالمهم نفسه، العالم الذى ينتمى إليهم، والذى عمل على تسليتهم، حيث أصبح بمقدورهم أن يعجبوا ويتفهموا بعض الأمور التى كانت تشكل جزءًا من تجربتهم اليومية»(١٠).

حين تم العثور على طريق المسرح الشعبى، بدأت المجموعة، بنفس النظام الذى اتبعته فى العمل فى الهواء الطلق، فى القرى الصغيرة التابعة للمقاطعة، فى قرى محافظة أشبيلية وقادش ومن هذه الأماكن أصبحت هنا الفرصة مواتية لتوسيع نطاق عملها بصورة تدريجية.

فى نفس الوقت، وبانشغالهم بتحسين تقنياتهم ومعارفهم بالطرق والوسائل المسرحية الجديدة، بدأ البعض من أعضاء المجموعة الاتصال بالمركز الدرامى بمدريد، الذى كان يديره خوسيه موتليون ورينثو كاسالى، وهو اتصال إيجابى فيما يتعلق بالتطور التقنى والشكلى للمجموعة، مثلما بالنسبة لتعزيز الخط المسرحى الذى شرع فيه مؤخرا: صناعة مسرح خاص بالفلاحين فى عالمهم الخاص، منحين جانبًا، لكونه ساخر وغير فعال، المسرح المدنى الذى تم تمثيله فى الصالات المغلقة على الطريقة الإيطالية ومن أجل جماهير مختارة ومثقفة. فى هذه المناسبة بدأ مشوار البروفات على نص لألفونصو خيمنيث، خطابى Oratoria. كان عملا طويلا، صبورا، منظما عن نص روائى كان لابد من تحويله إلى شئ حىٍّ، آنى، واضح، يصبح نصا ذا معنى حقيقيا والذى رويدا رويدا يأخذ شكلا مسرحيا عن طريق عمل جماعى شاق، بعد إجراء تعديلات على البروفات، وإدخال عناصر جديدة لها علاقة بالواقع الذى كانت ستمثل فيه ومن أجله، وذلك بهدف الوصول حتى النهاية إلى متفرجى المستقبل، الفلاحين ، وقد قامت مجموعة «تياتر إستوديو ليبريخانو، تحت إدارة خوان برنابيه، بافتتاح العمل الذى

أشرنا إليه، خطابى Oratorio على أرض إقليم خيريث Jerez، ثم بعد ذلك فى ليبريخا Lebrija، ونزبيرخينا Trebujena، وسان لوكار دى برامبدا San Lucar de Barrameda، وبويرتو ريال Puerto Real وقرى كثيرة أخرى تابعة للريف الأندلسى، ودائما ما كانت تتم العروض أمام جمع من المتفرجين العمال أو الفلاحين، والذين يتماهون مع العرض المقدم إليهم. حققت المجموعة نجاحا كبيرا بعرضها لهذا العمل، خطابى Oratorio، وذلك فى عام ١٩٧١ فى مهرجان نانسى (انظر، بريمير آكتو، عدد ١٣٢). وفى اللحظة التى تلت هذا النجاح، أصبح المنع من نصيب العمل وحكم عليه بأن يعيش إلى الأبد داخل حدود ليبريخا.

من بين النصوص النقدية الكثيرة التى يمكن لنا أن نذكرها عن خطابى Oratorio، نختار، لدلالته، هذا النص لبويرو بابيخو: «كان العمل الذى يحمل عنوان: خطابى Oratorio والذى قدمته مجموعة تياترو إستديو دى ليبريخا، العرض الذى قدم فى الخارج وصفق له فى إسبانيا من قبلنا نحن الذين كان لنا شرف مشاهدته، الإبداع الشعبى لمجموعة إشبيلية مفعمة بالحقيقة الاجتماعية والفنية حتى فى أصغر وأدق عيوبها. أجهل ما إذا قد قيل، ولكن فيديريكو (جارثيا لوركا) كان وراء ذلك. قام بتنفيذ العمل مجموعة من الجنوبيين لهم نفس وجهة وميول الشاعر، فأصبح يبدو وكأنه عمل آخر للوركا حيث لم يكن يخلو، كما كان الوضع بالنسبة لأعمال لوركا الخالدة، الإدانة الاجتماعية، التى أتت أظهر وأوضح بلاشك ولكنها ليست أكثر شدة؛ الإحساس التراجيدى العميق؛ الغناء والموسيقى المؤلمة الخاصة بالاقليم، احتفالات خوارسية. وفى كل لحظة نجد النظرة الشكيسبيرية قائمة: التماهى المثير للأشجان من قبل كل واحد منا مع تلك المخلوقات المتألمة، مع تلك الحالات الكثيرة من الظلم والموت، التى لايعانى منها عرائس المهرج الجليقى، وإنما أناس يناظرون أولئك الذين نتفرج عليهم. كنا، مع هذا، أمام مهزلة اجتماعية من أكبر المهازل تحولا، والتى أفسح لها المجال للعرض على خشبة مسارحنا، وهذا هو ما قاله النقد الذى اعتنى بالمسئولية الاجتماعية للمسرح»(١١).

وبعد وفاة خوان بيرنابيه فى يناير عام ١٩٧٢، فى ريعان شبابه وقدرته الإبداعية، وعقب أزمة حادة عرضت حياة المجموعة للخطر، عادت المجموعة للظهور من جديد بعد أن قررت متابعة السير فى خط مسرح مع الشعب وللشعب من الشعب.

إذا كنا قد سطرنا هذه الصفحات القليلة عن خمس مجموعات فهذا لأننا كنا نمتلك بين أيدينا مواد ومعلومات من الدرجة الأولى أكثر مما نملكه عن المجموعات الأخرى المذكورة فى إحصائنا. ليس لأن هذه المجموعات الأخرى لاتستحقها، وخاصة تلك المجموعات صاحبة العمل الشاق، صاحبة العروض الهامة، وصاحبة التاريخ القيمّ من العروض مثلما هو الأمر، على سبيل المثال، بالنسبة لتابانكى Tabanque، لاكوادرا La Cuadra أو ديتيرامبو Ditirambo واسبربينتو Esperpento.

٤ - المسرح التجريبى المستقل :

Teatro Experimental Independiente

بالإضافة إلى أهميته داخل الاطار العام للمسرح المستقل، فقد تمكن المسرح التجريبى المستقل من القفز إلى خارج مستوى التطلعات، الذى يصبح قاسما مشتركا مع بقية المجموعات، إلى مستوى الواقع، الحدث الذى يخوله دلالة ذات أهمية كبرى، فى نفس الوقت داخل السياق العام للمسرح الاسبانى، والحالى ونفس المسرح المستقل.

السطور التالية تعمد إلى الاعلام فى صورة موجزة، بداية من المادة العلمية التى تتوافر ين أيدينا، عن التاريخ الداخلى للمجموعة[١٢].

كانت بداياتها الأولى فى «التيم»: مدرسة التأهيل للممثلين وفقا لطريقة ستانيسلاويسكى Stanislawski، التى تأسست عام ١٩٦٠ على يد بيتس بيكلى Betsy Bekley، وميجيل مارّوس Miguel Marro، ووليام لايتون William Layton، الأمريكى الشمالى الذى حضر فى نيويورك الدروس التى ألقاها إستراسبرج Strasberg، وخاصة، تلك التى ألقاها ميسنير Meisner، غليمّ مجموعة المسرح، والذى أدخل الطريقة إلى إسبانيا، حيث كان يعطى فى البداية دروسا خاصة، ثم استمر فى صرامة ومعيار دائم الابداع والخلق فى إطار مجموعة «تيم». وداخل إطار هذه الطريقة، مع اعتراضه على كل مفهوم عقائدى لها، يجرب ويبدأ بعد جلسات مطولة من الدراسة مجموعة من التمرينات الجديدة.

كان أول عرض قدمته مجموعة «تيم» بعنوان دعوى ضد ظل حمار Proceso a la sombra de un burro، للكاتب دورينمات Dürrenmatt، والذى تم عرضه فى عام ١٩٦٤

على مسرح بياتريت بمدريد . وحين جاء وقت الانفصال عن مجموعة «تيم» ، بسبب عدم الاتفاق الأيديولوجي بينهما ولدت في عام ١٩٦٨ مجموعة «تيى» [المسرح التجريبي المستقل] ، على إثر عرض : رعب وبؤس الرايخ الثالث Terrory Miseria del III ، للكاتب بريخت ، وهو العمل الذى رفضت مجموعة «تيم» افتتاحه ، وقام بافتتاحه أعضاء المجموعة الجديدة في ساحة مدينة طلابية بمدريد ، وكان المنع من نصيبها من قبل الرقابة بعد أربع وعشرين ساعة من تمثيلها . وما إن تأسست مجموعة «تيى» [المسرح التجريبي المستقل] حتى قامت بعروضها المتتالية في الفترة ما بين يناير عام ١٩٦٨ ويوليو من عام ١٩٧١، التاريخ الذى شهد افتتاح «المسرح الصغير» El Pequeno Teatro . إن عملية تجميع العروض (عرس السمكرى La boda del hojalatoro وظل الوادى La Sonbra del valle ، للكاتب سينج Synge ، وحفلة بالو بوبلاثيون Pablo Poblacion) تأتى متحدة عضوياً مع الأجناس والتمارين التجريبية . كان المسرح الصغير، الذى يرتبط برباط وثيق مع عملية تأهيل الممثلين والتجريب ، قد فتح أبوابه بتجميع عرض : ما يحلو لك Lo que to dé la gana ، الموسيقى الأمريكى الشمالى المستمد من ليلة ملكية Noche de Reyes لشكسبير ، وبمهزلة كتبها مارتينيث بايستيروس Mortínez Balleste-ros ، العبودية الحقة la nuvy real esclavitud ، والتى تلاها عرض، عام ١٩٧٢ ، لعمل كتبه كوبيت Kopit بعنوان : آه ، يا والدى ، والدى المسكين ، علقتك أمى بالدولاب وأنا فى غاية الحزن ! ioh, papá, pobre papá, maána te ha colgado enel armario yo estoy triste . فى نفس المكان ، الذى فتح أبوابه أمام مجموعات مستقلة أخرى ، قامت مجموعة «لاكوادرا» la Cuadvra الأشبيلية بتقديم عرضها بعنوان : Quejío «الشكّاء» .

قام المسرح الصغير ، الذى كان يتمتع بنظام داخلى خاص بالعمل يكمن فى القيام بالأعمال فى صورة جماعية ، بالتفكير فى عرض أعمال ظلت ، أخذاً فى الاعتبار خصوصية بنية المسارح فى إسبانيا ، دائماً مهمشة داخل المسارح التجارية . أعمال جاءت عمليات تجمعيها نتيجة لنسق العمل الطويل والصارم من قبل مجموعة المسرح التجريبي المستقل وأعمال أخرى قام بإعدادها مجموعات مستقلة أخرى . من هنا يأتى النشاطان الرئيسيان للمسرح الصغير ؛ يقوم بدور المعمل المسرحى فى الفترة الصباحية ، تحت إدارة وليام لايتونى ، والذى كانت غايته ، فى جزء منها ، أن يقوم بدور المدرسة التى تعمل على إعداد الممثل ، ومن ناحية أخرى ، إجراء الأبحاث حول

إعداد الأعمال التى يقوم بعرضها ، وذلك عن طريق عمل فريق من الممثلين ، والمديرين، والمؤلفين والمدرسين العاملين بالمسرح التجريبى المستقل .

«إن العمل الذى يجرى فى إطار معملى - كتبت المجموعة - يكون موجها إلى خلق وتمثيل أعمال ذات طابع تجريبى صارم ودقيق ، تفرض الرقابة عليها فى نوعها واتفاق الطابع من قبل مجموعة من النفسيين ، ورجال الاجتماع والأنثروبولوجيا الذين يقدمون معونتهم للفريق الكلى داخل المعمل . ومن جانبه ، فيعمد فريق الأساتذة ، والمؤلفين والممثلين فى مجموعة المسرح المستقل التجريبى لبحث ثنائية الممثل - الشخصية ، فى تعدداتها وتفرعاتها المختلفة ، حتى تتحقق عملية الإحالة وإعادة التكييف المتبادل ، وذلك بهدف التوصل إلى نتيجة ذات نسبة أعلى من التماهى التعبيرى . أما بالنسبة للثنائية ممثل - مؤلف ، فتأخذ كنقطة انطلاق التوافق الضرورى بين الاثنين هناك تجرى تمارين من أجل التوفيق والكيف بالنسبة للممثل مع النصوص الأدبية وكذلك بالنسبة لعملية تكيف النصوص الأدبية مع عواطف وأحاسيس الممثل . إنه عمل دمجىٌ يقوم به المخرج ، باعتباره منسقًا للعمليتين الديناميكيتن الأخريين ، من خلال وجهة نظر موضوعية ، واستغلال كل تلك المادة التعريبية ، الصالحة بهدف توضيح الغايات الدرامية».

من بين التمارين والتدريبات المتعددة والهامة ، التى تقاد جميعها بصرامة ونظام فائقين ، بإجرائهما فى المعمل ، على أساس من الطريقة المعهودة ، ولكن دون زعم عقائدى يُذكر ، وإنما تكون مفتوحة لكل أنواع التغيير والتجربة المتواصلة ، أود أن أذكر تدريب «التحولات» ، الذى يبدو لى ذا أهمية خاصة ، تدريب مصدره المسرح المفتوح فى نيويورك. تتمثل الركيزة الأساسية للتدريب فى تمرير شئ بدائرة ثم تحويله. وهذا الأمر يشرحه وليام لايتون بهذه الطريقة :«إنه عبارة عن استقبال شئ ، استخدامه ، ثم تمريره إلى شخص آخر . إن إمكانيات هذه التمرين كثيرة ويشكل القاعدة التى تقوم عليها التحولات . إنه يتطلب ممثلين لديهم دراية بالارتجال(١٣) ، ولكن لا عليهم أن يفكروا فى عملية الارتجال كى يتمكنوا هكذا من الذهاب بعيداً عن هذه التقنية . وبعد إنجاز هذا التمرين التحويلى للأشياء ، انتقلنا إلى تمرين آخر ... أنت تعلم أن الارتجال يتطلب إعداداً كبيراً ؛ وحينئذ فقط يصبح الارتجال ممكنا . إن كل السلسلة الطويلة من التمارين والدراسة التى تؤدى إلى إتقان التقنية الخاصة

بالارتجال لابد لها أن تظهر ، فى عمل التحويلات هذا ، فى مجرد ثانية . فهم يرتجلون مشهداً ؛ منظراً واقعياً ؛ وحينئذ فأنا أصدر الأمر لممثل جديد حتى يدخل ويأخذ مكان ممثل آخر ؛ والممثل الذى كان يؤدى عملية الارتجال مع الشخصية التى انصرفت لتوها عليه أن يستمر فى عمله مع الشخصية التى قد دخلت إلى المسرح توا ، ولكن فى هذا الوقت يصبح عليه استخدام مداخلة عاطفية جديدة ، بالطبع ، رغم أن الأمر يتعلق بنفس الشخصيات ، لقد حدث تغير ، ومن الضرورى أن يحدث توفيق مع كل جديد أتى به الممثل الجديد الذى قد انضم بقوة إلى الشخصية . وحين أصبح التمرين مستمراً بما فيه الكفاية حتى يتمكن الممثل الجديد من الدخول ومتابعتهما لارتجال نفس الموقف ، ولكن بكل القيم الجديدة فى العلاقات العاطفية ، ووجهات النظر ، إلخ ...، وفى هذا الوقت يحدث «التغيير» . إن الممثل الجديد يحدد واقعاً مختلفاً تماماً . والشخصية القائمة فى خدمة الممثل الذى انصرف لابد لها من أن تتبدل فى خدمة الممثل الذى قد دخل بقوة إلى ساحة المسرح . والشخصية الجديدة تحدد شخصيات جديدة أخرى ، وعلى الممثلين أن يكون لديهم الهوائى الذى يمكنهم من التقاط كيف أصبح الموقف الجديد ، حتى يصلوا إلى وضع يمكنهم من الارتجال فى الظروف الجديدة متكيفين معها ، عارفين ما الذى يريد أن يقوله الشخص الآخر ... ولكن كل هذا لابد له أن يجرى خلال لحظة ! إنه تدريب رهيب على عملية التركيز ، والتخيل».. (بريمير آكتو ، ١٤٢ ، ص ٢٨) .

ووفقا لما يذكره خوسيسه كارلوس بلاثا José Carlos Plaza ، الذى عمل مديراً وممثلاً للمسرح التجريبى المستقل ، فإن الطريقة التى كانت المجموعة تتبعها ، فى تطوير مستمر ، لابد من تطبيقها فى كل وقت ، وهى تقوم على مبدأ أساسى وواع هو «أن كل شئ يحدث على خشبة المسرح لابد له أن يحدث فى هذه اللحظة . فى حالة وجود وجهة نظر تاريخية أو عدمه أو وجهة نظر نقدية ، فما يجب أن يفكر المتفرج قط بأنهم «يروون له تاريخاً» ، وإنما هو «يرى هذا التاريخ» . إن ما يراه هذا المتفرج هو عين الحقيقة والممثل ، رغم أنه يقوم بدور ناقد ، فإنه يؤدى هذا الدور التاريخى الحقيقى أمام المشاهد إن الأمر الذى ... نبحث عنه نحن دائماً هو أن ما يجرى على خشبة المسرح ، بوسيلة أو بأخرى ، لابد له أن يكون حاضراً فيها ، والآن ، أصبح أمراً حقيقياً.. (بريمير آكتو ، ١٤٢ ، ص ١٥) .

بمثل هذه الأنشطة التى قام بها المسرح الصغير ، يعد اليوم واحدة من الحقائق الأكثر متانة بالنسبة للمسرح المستقل الأسبانى ، والدور الذى لعبه في تجديد المسرح الأسبانى يمكن أن يكون ، إذا ما استمر على هذا المنوال الذى عليه يسير ولم يتوقف ، هو دور ذو أهمية كبيرة . ولكنه ، فى نفس الوقت ، يعنى التحول بالنسبة للمسرح المستقل إلى مسرح واقعى يحتل مكانه داخل ، وليس على هامش ، المجتمع الإسبانى(١٤).

٥ – مجموعة المسرح الجامعى بمدينة مورثيا :

Teatro Universitario le Murcia

من بين العديد من مجموعات المسرح الجامعى التى أتت تمارس نشاطها فى هذه السنوات الأخيرة على الساحة الأسبانية ، نختار كممثل لها ، بماله من مشوار متناغم ومتواصل ، وبما لعروضه من نوعية ونزعة تجريبية ، وما لعمله من صرامة وجدّية ولأهميته الوطنية ، «المسرح الجامعى بمدينة مورثيا» ، الذى يقوم على إدارته منذ سنوات ثيسار أوليبا César Oliva .

وترجع أصول المسرح الجامعى بمدينة مورثيا إلى عام ١٩٥٥ ، الذى تم فيه اكتتابه على أنه مجموعة مسرح مغلق وبروفات وذلك فى السجل الرسمى . وقد بدأت القصة الحقيقية لهذه المجموعة ، مع هذا ، فى شتاء عام ١٩٦٧ ، حيث قامت فى شهر ديسمبر من نفس العام بعرض ، تحت إدارة وإخراج تيسار أوليبا ، عمل بعنوان : مهزلة وخلاعة الملكة النجيبة Farsay Licencia de la reina castiza ، للكاتب بايى – إنكلان ، الإعداد الذى كان يعد بمثابة إعلان مبادئ ، ونوايا وأسلوب خاص بالإطار الفنى الدرامى ، كامن فى جمال القبح . وبداية من هذا التاريخ نجد المجموعة ، بمجهود دائم من التجريب والتحليل لما تقدمه من عروض ، تقوم بالاعلان ، بطلب لا يقبل التحويل للكمال ، عن مقترحاتها النظرية والأيديولوجية ، محجمة ما تقدمه من عروض فى الخط الفنى والاجتماعى للامعقول ، موجهة اهتمامها الخاص للعروض الشعبية لما تقدمه ، رافضة كل موقف يدعو نظرياً إلى صبغ مهمة المسرح بالصبغة التثقيفية ، مادة جذورها فى كل مرة بجلاء أكثر فى الأصول الشعبية ، الجمالية منها

والتاريخية ، لمسرح اللامعقول . ومن عرض لآخر قدمته مجموعة المسرح الجامعى بمورثيا تتابع طريقها الإبداعى ، دون أن تكرر نفسها . نحول الوصول إلى أسلوب مسرحى ، عن طريق العرض الصارم لأشكال تعبيرية . ومن النقاط الأساسية لهذه العملية البحثية الصارمة نجد ، طبقًا لتصريحات أدلت بها المجموعة نفسها : «١ - أهمية السخرية فى الفن الإسبانى ، ٢ - وبتطبيق هذا على المسرح ، لابد من البحث عن مصدر هذا الجمال فى أصول الفن الدرامى ، ٣ - العلاقة التى تجمع بين النتائج السابقة ومصادر المسرح الشعبى ، ٤ - التحليل النقدى للأعمال التى عرضت على المسرح للكتاب الكلاسيكيين ، ٥ - المشوار المتضمن للمسرحيات الهزلية ، والمهزلة ، واللامعقول ، ٦ - وفى خط متوازٍ ، واقع المؤلف الجديد فى الإطار العام للمسرح الإسبانى»[١٥].

وقد أسفرت كل عمليات البحث تلك عن العروض التى قدمتها مجموعة المسرح الجامعى بمورثيا ، والتى إذا ما أحصيناها تحدثنا هى بنفسها عن النشاط والديناميكية الداخلية للمجموعة : مهزلة وخلاعة الملكة النجيبة : Farsay Licencia de la reina castiza (١٩٦٧) ؛ والمتوفاة la difunta ، للكاتب أونامونو (١٩٦٨) ؛ الدكتور ديث من ٣ إلى ٥ : El Doctor Death,de 3 a 5 ، للكاتب أثورين (١٩٦٨) ؛ عيد السيارات La fiesta de los Carros (١٩٦٨)؛ العرض المستلهم من أعمال لوبى دى رويدا وخوان دى تيمونيدا. والمسرحيات الهزلية التى كتبها ثيربانتس وكينيوتس دى بثيابنيتى الدُمَى los munecos ، للكاتب لويس رياثا (١٩٦٨) ؛ المُنجمٌ المتصنع El astrologo ، لكالديرون دى لاباركا (١٩٦٨) ؛ الوصية المقدسة El testamento ، للدبيث موثو (١٩٦٩) ؛ نهاية اللعبة Final de partida ، لبيكيت (١٩٦٩) ؛ مهزلة الطحانة والقاضى farsa de la molinera ylcorregidor ، مستلهمة من نص لخوان جيراو (١٩٦٩) ؛ وقصة مدينة كاريبيدس المسلّية Historia de la divertida Ciudad de Caribdis ، لبيريث كاساوكس (١٩٦٩) ؛ أهواء الألم والضحك caprichos del dolor y de la risa ، العرض المستلهم من سجن أشبيلية la caral de Sivilla ، العمل المجهول الذى تمت نسبته إلى ثيربانتس ؟ مانولو Manolo ، للكاتب رامون دى لاكروث وفى ملابس المتوفى las golas del difnnto ، عمل لامعقولى لباى إنكلان ؛ الكرنفال Carnestolendas (١٩٧٠) ، العرض المستلهم من ستة مهازل صغيرة للكاتب مؤرسّ بيّاروئيل ؛ النبأ lanoticia والسوق الوهمى El mercadillo (١٩٧٠) ، العملين للكاتب لاورو أوليو ؛ مصارعة الثيران la corrida de toros ،

للكاتب خوسيه أرياس بيلاسكو (١٩٧٠) ؛ عرض جارثيالوركا Espectácls García lorca (١٩٧١) ؛ مؤلف من : البكاء على إجناثيو سانشيث ميخياس llanto por Ignacio Sánchez Mejías وحب دون بيرليمبلين لبليسا في حديقتها El Amor de don Per-limplín con Belisa en su Jardín ؛ القرد الأشعر El mono peluds ، للكاتب دوتيل (١٩٧١) ، وأخيرا ، في إطار مهرجان سيتاجس ، ١٩٧٢ ، الفيرناندو El Fernando (تاريخ عن الفترة التي حكم فيها جلالة الملك فيرناندو السابع الذى لقب بالمحبوب) ، وهو عمل هام من الناحتين الاجتماعية والسياسية غير أنه غيرمتساو من ناحية القيمة الدرامية ، إبداع جماعي لسينمار المسرح الجامعي بمورثيا حول نص كتبه عديد من مؤلفي المسرح الإسباني الجديد . وكذلك ففي صيف عام ١٩٧٢ قامت مجموعة المسرح الجامعي بمورثيا بافتتاح : الليلة الثانية عشرة أوماتريدون la duodécina noche olo que queráis ، للكاتب شكسبير ، للصياغة التي أخرجها لهذا النص ليون فيليبي . بهذه الأعمال التي ذكرناها آنفا وصلت مرات العرض المسرحي للمجموعة إلى مائة وخمسين ، ليس فقط في مورثيا ومحافظتها وإنما في مناطق وأقاليم إسبانية أخرى ، بالإضافة إلى العروض المقدمة في مهرجانات مسرح سيتاجس ، وبالمادى مايوركا والدولية منها مثل : مهرجان إستنابول وسان سيبستيان وفي جولاتها عبر اليونان ، إيطاليا ، تركيا ، المغرب .

بالإضافة إلي هذا النشاط المسرحي الهام لمجموعة المسرح الجامعي بمورثيا فقد كانت تعمل على تهيئة الأجواء لتُقيم، في مقر كلية الفلسفة والآداب بجامعة مورثيا، حوارات متعددة ومؤتمرات حول المسرح ، العمل الذى أسفر في عام ١٩٦٨ عن خلق منصب أو كرسي : تاريخ وجماليات المسرح ، وهو أول منصب من هذا النوع في جامعة إسبانية .

إن هذا النجاح الذى حققته مجموعة المسرح الجامعي بمورثيا يبدو لنا كنتيجة لثلاثة عوامل : المسئولية الجامعية ، الهواية الشعبية والقلق التجريبي في البحث عن تقنيات وأساليب مسرحية .

٦ - مجموعة المهرجان صفر :
(المهرجان الدولى الأول للمسرح المستقل بسان سيبستيان)

إن مجموعة «المهرجان صفر» تبدو وكأنها تتويج وقطع رأس فى نفس الوقت لحركة ذات دعم عضوى للمسرح المستقل ، لها حلقاتها الأساسية ، من بين أخرى ذات أهمية نظرية أدنى ، تكمن فى مؤتمرات خيخون (١٩٦٣) ، قرطبة (١٩٦٥) . بلد الوليد (١٩٦٦) ، حيث انعقد الأول والأخير فى إطار مهرجانَىْ المسرح واللذين شاركت فيهما بعروضها مجموعات مسرحية عديدة . جمعت المهرجانات الثالثة حشداً هائلاً من النقاد ، والممثلين ، والمخرجين ومؤلفين إسبان ، من مصادر أيديولوجية وجغرافية مختلفة ، التى ، على مستوى الحوار والحوار الذاتى ، واجهت المشاكل الحالية للمسرح فى إسبانيا وتطرح الحلول أو المسارات التى تهيئ المناخ لوجود مسرح مستقل . إن النخاع أو الحبل التوصيلى للاجتماعات الثلاثة تكونه فكرة خلق جمعية مستقلة للمسارح التجريبية (آيتى) ، الإجراء الوحيد الذى يعد صالحاً لحل ، عن طريق اتحاد ووحدة الجهول ، المشاكل العديدة والمتعددة المشتركة التى يجب على المسرح المستقل أن يواجهها . وهكذا فقد انتهى مهرجان خيخون باتخاذ قرار إجماعى بإنشاء «الآيتى» ، والتى سوف تنضم تحت لواء بعض المبادى وبعض الأهداف المشتركة إلى أكبر عدد ممكن من المجموعات غير المحترفة أو ، بالأحرى ، المجموعات غير التجارية . «كان الأمر يتعلق - كتب سانشيث سينيستيراً - بإقامة بنية مسرحية متماسكة ودائمة ، خارجة عن الميكانزم التجارى - عن التسويق - للحياة المسرحية المتخصصة ، والتى تعطى للمسرح الذى يطلق عليه «مسرح الاحتراف» Teatro amateur ، إمكانية أن يجتاز متطلبات الوجود والوصول إلى إثبات الذات الحرجة ، هذا إلى جانب إمكانية أن يكون بمثابة أداة للثقافة ، أداة قادرة على التدخل فى عمليات تحويل الحياة الإجتماعية» (بريمير آكتو ، ١١٩ ، ص ١٧) .

وبعد ذلك بعامين ، فى قرطبة ، نجد أن الفكرة ، دون أن تخرج من إطارها الجمالى ولكنه غير فاعل كفكرة ، قد أصبحت من جديد موضوعة فوق البساط . يبدو أن الروح التصميمية للوحدة قد أتت معارضة ، ضمنيا للفلسفة الرسمية المناقضة لسياسة «فرّق تَسُدْ» ، بنتيجة مفادها إلهاب التطلع إلى الوحدة ، بما يتناقض مع الوضع الواقعى «لملوك الطوائف» ، أو ، إذا فضلنا ، لوضع «أفراد منزل بيرنالردا ألبا» أى ، وضع الأخوات المنقسمات . وحين أصبحت ، هكذا ، فكرة «الآيتى» موضوعة

من جديد على البساط ، نجدها ، في هذه المرة قد صيغت - كما يكتب مارتنيث بجور كمان - «على المستوى التقنائي» (بريمير آكتو ، ١١٩ ، ص ١٨) . يبدو أن نشر نتائج قرطبة قد فتح طريقين للأمل ، من ناحية على المستوى الرسمي ، وذلك بالافتتاح الظاهرى لوزارة الإعلام والسياحة ، ومن ناحية أخرى ، على المستوى الخاص ، بالاهتمام الذى تم توجيهه صوب المجموعات المستقلة لبعض الشركات الرسمية . وبالإضافة إلى ذلك ، فقد ظهر في الأفق الوعد بقانون عام جديد للمسرح بقواعد مرئية ومحل نقاش ، رغم أن هذا الأمر قد بدى في صورة مسودة . إن الشبح المنتظر للقانون العام للمسرح لم يتجاوز وما تجاوز حتى تأتى صفته الخيالية . إن الأمر بالتأكيد عبارة عن مجرد شبح - الأداة التى تأتى فى خدمة هذا التكتيك القائل : «لنفعل مثلما يفعل الآخرون» . الشبح الذى سيحل بجسد كل المشاركين بمؤتمر المسرح الجديد في بلد الوليد ، الذين يعملون على صياغة قائمة تعديلات يتم إدخالها على القانون الخاص بالمسرح، قاطعين بهذا ملبسا لامعا لجسد غير موجود، ملبسا لشبح غير مرئي . وفيما يتعلق بمجموعة «آيتى» ، فإنها قد أنشئت - أذكر هنا كلمات فيرنانديث سانتوس - «بصفتها لجنة مفوضة دائمة ، التى تعد النواة الأساسية لما سيكون في المستقبل اتحاد المسارح المستقلة» (بريمير آكتو ، ١١٩ ، ص ١٩) . ولقد توصلت اللجنة ، بعد أشغال كثيرة وأيام من الانتظار ، في النهاية إلى نتيجة هى : معرفة أن الشئ الوحيد الذى لم يكن مهما ، على المستوى الرسمى ، هو اتحاد المسارح المستقلة . والاستنتاج الذى توصّل إليه فيرنانديث سانتوس لا يمكن له أن يأتى من صورة أوضح من هذه : «من هنا - كتب - فإن العبرة الوحيدة التى نجمت عن مؤتمر بلد الوليد كانت سلبية ، ولكن ليس لهذا هى غير مفيدة ، حيث بالإمكان أن تستخدم بصورة إيجابية فى أى مناقشة جماعية قادمة للمشكلة ؛ إن مسألة المسرح المستقل لابد أن تُعالج باعتبارها قضية رئيسة ، ولهذا ، فقط بداية من إطار أولئك الذين يستخدمونها عمليًا ، من خلال المجموعة ، والمؤلف ، وعملية التمثيل نفسها ، على هامش عمليات الدعم المادى التى لا تكون شيئًا آخر غير بداية طريق العبودية ، وكذلك بداية لتكوين اتحادات وهمية تدور فى دائرة الجهات الرسمية . فقط يصبح «ما هو قابل للاتحاد» الشئ الكائن وفى حدود إمكانيات وجوده . وفى بلد الوليد كانت هناك محاولات من أجل دعم وتشجيع وجود المسرح المستقل عن طريق رسم هيكل لاتحاد مسبق ووهمى . وبالضبط ، فقد أصبح الطريق الذى يهم السير فيه هو ذلك الذى يتعارض مع ذلك الطريق الذى تم رسمه وتخطيطه هناك» (بريميو آكتو ، ١١٩ ، ص ١٩) .

ومع هذا ، فيبدو أن الأمور لم تكن واضحة بمثل ما كانت عليه ، بحق ، بالنسبة لفيرنانديث سانتوس ، إذ أنه فى مايو من عام ١٩٧٠ تم افتتاح المهرجان العالمى الأول للمسرح المستقل فى صان سيبستيان ، والذى كان يدعمه مركز اللهو والسياحة بسان سيبستيان ، الذى عهد بتنظيم المهرجان إلى لجنة شبابية ، حيث قبلت «لوس جوليار دوس» مهمة التوجيه بالنسبة للمجموعات المستقلة المشاركة . وفى إطار المهرجان تنظيم حوارات ومداولات حول جدول موضوعات موسع . وفى البداية كان له دعم مخصص من الدولة ، والذى ، فيما يبدو ، قد تم سحبه قبل افتتاحه بقليل . ومن ناحية أخرى ، فقد نشأت مشاكل الرقابة بالنسبة لثلاثة من العروض الإسبانية : مهازل معاصرة Farsas Contemparánas ، لمارتينث بايستيروس ؛ الشحاذون Los mendigos ، لروبيال ؛ كوكس ، ياوردى kux, ny lord لونيوث بوجول . وقد وصل مندوب لوزارة الإعلام والسياحة عمداً ، طالبًا رقابة مسبقة للأعمال الإسبانية ، وعمل بروفات عامة لكل العروض حتى يتسنى السماح لها أو استثنائها من العرض . وفى اليوم قبل الأخير من المهرجان ، حين كان على المجموعة الإنجليزية روى هارت تياتر أن تقوم بعرضها ، تم احتلال ساحة العرض ومنعت المجموعة من أداء مهمتها ، مما جعل المهرجان يختتم أعماله قبل الموعد المقرر له . إن هذا الاعتراض الفظ لأعمال لمهرجان عن طريق احتلال ساحة العرض ، التى تحولت إلى أرض للاحتجاج والرد للمهرجان نفسه ، قد تم الحكم عليه من قبل المشاركين من خلال وجهات نظر مختلفة وبنتائج متباينة ، حيث أصبحت جماعة توافق ما جرى من اعتراض وجماعة أخرى مخالفة له .

وأرى أنه ليس مما يقع فى دائرة اختصاصنا ، هنا والآن ، أن نأخذ حظنا فى هذه الإشكالية ، أو أن نقوم بدور من يحكم فى هذه القضية ، الدور الذى نعرف جيداً عجزنا بالنسبة له ، بما لنا ، بين أشياء أخرى ، من صفة «الغائب» . ومع هذا ، فهناك أمر واضح بالنسبة لنا : «كان احتلال المهرجان» نتيجة منطقية – ولسنا فى مقام من يبرر شيئًا – للطبيعة المتناقضة – التى لمحنا إليها فى بداية هذه الصفحات – المرتبطة، يومًا بعد يوم ، بالمسرح الأسبانى المستقل . وقد ذهب المهرجان بهذا التناقض إلى أعلى درجاته، مؤصلاً الإحباط الكائن فى اللاوعى ، على مستوى الواقع ، لما كان على المستوى التصميمى فقط له الشكل المتناسق . إن عملية الاحتلال للمهرجان أصبحت تكمن فى تحويل وعى المرض نفسه إلى سلاح يستخدم فى ساحة الوعى ، حيث إن الأمر الذى لم يكن مقبولاً هو الأمل فى أن يتعافى المسرح من مرضه وهو الأمر الذى كان بالإمكان أن يحدث لو أن المهرجان قد تابع أعماله حتى النهاية

بتمامها ، وفى هذا المعنى ، فقط فى هذا ، فإن هذا الاحتلال قد أصبح حجر عثرة أمام تنظيم أو ، على الأقل ، البلورة الخارجية لمظهر خادع . إن الدلالة الغائية لهذا المهرجان الذي أطلق عليه بحق «المهرجان صفر» هى أنه قد حال بين وجود عدد خادع من التنظيم : فما تم الوصول إلى الهدف الذى كان يرمى إلى عقد المهرجان الأول للمسرح المستقل . وهكذا فإن الضحية هى ، بالطبع ، مرة أخرى ، المسرح المستقل الإسبانى كواقع وتناسق . وبهذا أصبح كل مهرجان للمسرح المستقل فى إسبانيا اليوم هو «المهرجان صفر» . دون أن يمثل المهرجان الثانى بمدريد أى نوع من العقبات .

ولا نقصد بهذا أن ننزع الصلاحية أو ننفى الأهمية عن المهرجانات – مهرجان سان سبستيان ، مهرجان مدريد ومهرجانات أخرى – ولا العمل الذى قامت به المجموعات المسرحية التى كان لها فيها مداخلات عدة ، وإنما نريد أن تشير إلى وضعها الحقيقى داخل سياق لا يقل عن هذا الوضع واقعية .

من بين كل المهرجانات يصبح من العدل أن نبرز مهرجان سيتجس ، الذى كان يعقد سنوياً فى هذه القرية الكتلانية الجميلة ، وحين بدأ فى ١٩٦٧ ، قدّم فى أكتوبر من عام ١٩٧٢ دورته السادسة . على مدى هذه السنوات الست من تاريخ المهرجان قام العديد من المجموعات المسرحية المستقلة أو الجامعية وعدد من المؤلفين الجدد بعرض أعمالهم على المسرح فى إطار هذا المهرجان ، فقط فى إطاره . الإطار ، الذى كان ، للأسف ، محدداً بكل تلك الحدود والقيود التى ألمحنا إليها على مدى هذه الصفحات . إن مهرجان سيتجس قد أتى أشبه بترمومتير يوضع سنوياً بجسد المسرح المستقل لقراءة درجة حرارته ، مع استثناء تطبيقه فقط ، لأسباب طبيعة ، على تلك الأجزاء المسموح بها فقط من قبل الجسد المريض . أما الأجزاء الأخرى ، ليس بكل تأكيد نتيجة خطأ من قبل منظمى المهرجان ، قد أصبحت خارج إطار الجسد .

إن هذه الصفحات القليلة – والتى نعلم أنها غير كافية ومفرطة فى توقيتها – نجهل ما إذا كانت صائبة – التى جاءت كتقديم للمسرح الإسبانى المستقل ، كُتبت من أجل أن تُعرِّف ، من أجل أن تنشر ما يجهله غالبية القراء وما تعرفه الأقلية – من الأبطال ، والأبطال المضادة والشهود ، الذين شاهد ناهم – حتى تزيد وتحسّن معرفتها له فى صورة تفوق ما نعرفه . إذا ، فليس هناك من جديد ندّعى أننا نحاول إيصاله إلى دائرة علم هذه الأقلية ، ولكن من المحتمل أننا قد تمكنا من أن نحيط الأغلبية علماً بشئ فى هذا الإطار .

الفصل الحادى عشر

Capítulo XI

المؤلفون وأعمالهم

Los autores y sus obras

فى هذا المقام . نعتزم أن نتناول بعض الكُتّاب الذين ، حين تم تهميشهم بصورة منهجية خارج أطر المسارح التجارية نظراً للمهمة النقدية التى كان يضطلع بها مسرحهم ، بدأوا كتابة أعمالهم بداية من السنوات الأخيرة لعقد الخمسينيات ، قليل منهم ، وأكثرهم ، خلال عقد الستينيات . جميعهم ، أيّاً كان أسلوبهم الدرامى ، يكتبون مسرح احتجاج وإدانة يبدو فى الأصل مُحْتَجا . كلهم يكوّنون هذه الكتلة من الكتاب المسرحيين الإسبان ، المتناغمة فى أهدافها المتباينة فى الشكل والنتائج ، كتاب يصارعون من أجل وجودهم ككتاب ، دائمًا داخل السياق الصعب المرسوم فى الصفحات السابقة والذين ، يتبعون ، لا الميراث ، وإنما الثغرة التى افتتحها بويرو باييخو وألفونصو صاصترى ، الكاتبان الأكثر تمثيلاً فى هذا الإطار ، كل منهما من خلال مفهومه الخاص للظاهرة المسرحية ، للمسرح الأسبانى الأفضل والأكثر عمقًا والذى ظهر على الساحة الإسبانية الداخلية أثناء الفترة اللاحقة على الحرب الأهلية . جميعهم . فى ظروف طبيعية ، كان بإمكانهم أن يكونوا ، إلى جوار الكاتبين المذكورين ، الممثلين «المرئيين» للجناح التقدمى لمسرحنا ، وليس ، كما هو الوضع الآن ، هم ممثلوه غير المرئيين ، غير الموجودين ، فى الواقع ، إذا ما التفتنا إلى الوظيفة الجماهيرية للمسرح والأثر المتواصل لأعمالهم فى المجتمع الإسبانى . وفى غيبة هذه العملية الاجتماعية ذات الاتجاهين – للعمل الدرامى الموجه للجمهور وهذا الجمهور بالنسبة لهذه الأعمال هو الآخر – فإن النتيجة الملموسة اليوم هى عدم التجانس الراديكالى لثنائية المسرح – المجتمع ، إذ يقع الطلاق بينهما فى نفس الوقت الذى يحتاج فيه كل منهما إلى الآخر . فى إسبانيا ، مرة أخرى منذ القرن الثامن عشر ،

لا يملك المجتمع ، لأنه لا تترك له الفرصة كى يملك ولأنه عاجز عن خوض ذلك الطريق ، المسرح الذى هو فى حاجة إليه حتى يصل إلى وعى نقدى . وبالتالى خلّاق بماله من بهاء ، لكيانه ، ولا المسرح ، الذى يصبح مضطراً لأن يأخذ مكانه داخل نظام تهميشى دائم ، تمكن من بلوغ درجة المواجهة الضرورية مع المجتمع حتى يحصل على مستواه من الفاعلية الحقيقية ، فيغير بهذا وضعه المؤقت ، انتظاراً لهذه التجربة الحاسمة التى تسمح له بأن يعرف نفسه من الناحيتين الاجتماعية والجمالية .

ولسوء الحظ ، بالنسبة لهذا المسرح وهذا المجتمع ، إذا ما أتى اليوم الذى يحدث فيه تغيير الظروف غير الطبيعية إلى أخرى طبيعية ، فلن يكون بإمكانهما أن يستعيدا ذاك الوقت الضائع ؛ فى هذه اللحظة سيكون المسرح مسرحاً آخر والمجتمع غير المجتمع . فى مجال الأدب كالتاريخ تماماً لا يمكن أبداً إنقاذ الوقت الضائع .

فى حالة إعداد العدة لدراسة الكُتّاب والأعمال الخاصة بالمسرح الإسبانى الجديد Nueno Teatro Espanol ومحاولة إرساء قواعد لتصنيف الكتاب بشئ من الدقة التأريخية ، وملتفتين إلى أن نعمل على إبراز الخطوط الأساسية لهذا التصنيف ، فدائماً ما نصطدم بمشاكل تصعب على الحل ، والتى من بينها لا تحتل مكانة أدنى مشكلة عدم وجود نظرة تاريخية ، وعدم وجود المساحة الكافية فيما للظاهرة المطروحة للدراسة. نجد أنفسنا وسط غابة محاطة بالأشجار التى تتشابك فروعها ، وتخلو من أية ربوة أو مشرف يقدم لنا وجهة نظر مثالية – على الأقل من الناحية النظرية – فيها نستخدم ونشغّل أدواتنا القياسية وتقوم عليها الفوارق التى نؤسسها ، والعلامات وإبراز الإشارات والحدود التى تحيل المتاهة إلى نظام .

إذا ما قمنا بالبحث عن حل متبعين طريقة الأجيال ، فإن الناحية التأريخية سوف تظل بالنسبة لنا قاصرة وقصيرة ويصبح الفراغ المخصص لها مملوءً بالمتناقضات ؛ من بين الكتاب الذين ولدوا قبل ١٩٣٠ من بدأ الكتابة فى وقت مبكر فى فترة الخمسينيات (رودريجيث منيديث Rodríguez Méndez وأندرس رويث Andrés Ruiz) أو فى فترة متأخرة من فترة الستينيات (خيل نوباليس Gil Novales أو خوسيه ماريا بيّيدو José María Bellido) ، ولكن من بينهم أيضاً من كتب مسرحاً ذا وجهة واقعية ، به خليط من التعبيرية ، الحماسية أو الطبيعية (مونيث Muniz أو مارتين ريكويردا Martín Recuerda) أو مسرحاً ذا وجهة رمزية استعارية ، مغرقاً بخطوط أدبية متعددة

(روبيال Rubial أو ماتيًا Matilla) ؛ أو أن هناك كُتّاب ، جاء ميلادهم قبل أو بعد فترة الثلاثينيات أو قبل أو بعد الأربعينيات الذين غيرّوا من أساليبهم الدرامية ، ذهابًا وإيابًا بين الواقعية والرمزية والعكس ، أو الجمع بين التيارين فى عمل واحد .

وإذا ما بحثنا عن الحل فى جانب الاتجاهات الموضوعية ، أو الأسلوبية حتى نغامر ، على أساس منها ، بتصنيف متماسك ، فلابد لنا من أن نقسم الكتاب وأعمالهم، فنتقدم بهذا إلى القارئ تعقيدًا غير مرغوب فيه .

وعلى صعيد آخر ، فهناك كتاب (نييبا Nieva أو ميجيل روميرو Miguel Romero) لا يمكن إدراجهما فى مثل هذه التصنيفات ، رغم كونها مؤقتة ، والتى من الممكن أن تأتى مناسبة لكتاب آخرين .

ونظرًا لاستحالة – على الأقل بالنسبة لنا – توزيع الكتاب بحسب الفترات التاريخية القائمة على معايير أو مبادى راسخة ، لكونها حقيقية ، ونظرًا أيضًا لرغبتنا فى عدم رفض شكل تنظيمى معين ، رغم كونه مؤقتًا ، فقد قررنا ، مع كل العراقيل الممكنة ، أن نقسم حقل دراستنا ، إلى قطاعين أو منطقتين كبيرتين . وكل منطقة نراها محدودة ومعلمة باتجاه أساس ولكنه ليس الوحيد كما أنه غير متجانس . إن نظامنا يقوم على معيار منهجى ، لا تعريفى . إن الأمر يتعلق هنا ، بالتالى ، بتسهيل نظام فى حالات التعبير ، لا بفرض نظام على الحياة الواقعة .

١ – من الواقعية إلى الرمزية :

Del realismo a la alegoría

داخل إطار هذه المجموعة يوجد المؤلفون الذين يتّبعون ما نطلق عليه «الجيل الضائع la generacion perdida» أو «الجيل الواقعى» . من الناحية التأريخية فهم يشكلون الدفعة الأولى للمسرح الجديد. إن الواقعية التى اتسموا بها ترجع إلى صورة جمالية أكثر منها أخلاقية . وحين فتحوا عيونهم على الواقع الأسبانى أدركوا أنه هو الشئ الذى يجب أن يكون بمثابة النواة الموضوعية لمسرحهم ، إذ – كتب رودريجيث منيديث – «بما أن مشكلة الجماهير قد كانت تمر بأزمة ، وبما أن الثقافة الجماهيرية لا تصبح سوى مجرد تطلع ، فليس بمقدور المسرح إلا أن يكون ، إذا ما أراد أن يكون

انعكاساً للمجتمع والثقافة فى تلك الفترة ، وسيلة لاتهام واقعى ، بواقعية بسيطة ، تكاد تصل إلى حد الواقعية العلمية ، لمثل هذه الأزمة»[١] . وفى نفس المعنى يقول – وهو أمر أتى يناصره منذ زمن بعيد – مارتين ريكويردا : «أعتقد أن الصبغة الأيبرية هى التسمية الأكثر دقة التى يجب أن تتسمى بها المجموعة الواقعية ... الأيبيرية ، لأن النصيب الأكبر من مسرحنا يمثل العنف ، والوقاحة ، والقسوة ، والهجاء ، منغلقاً بصورة كبيرة على نفسه ، متكبر ، صارخ . جلد ثور فى أبهى حيويته ، انشقت عنه الأرض التى ولدنا فيها»[٢].

واقعية أيبيرية ، ذات جذور نقدية فى أساسها ، تبعد عن كل ما يتصل بالعادات، والتصوير ، والتناول الشعبى ، منفتحة على مصراعيها أمام كل متطلبات الروح ، باعتبارها قائمة على مفهوم دياليكتيكى للواقع ، دائمًا ما يكون بعيداً عن كل شكل عقائدى أيديولوجى أو جمالى .

إن الموضوعات التى درج هذا المسرح على تقديمها عامة ، دائمًا فى إطار السياق الإسبانى والتى تشير إليه بكل شمم ، هى الموضوعات المتعلقة بالظلم الاجتماعى ، استغلال الإنسان من قبل الإنسان ، الأوضاع غير الإنسانية التى تقيس فيها طبقة البروليتاريا ، والعمال والطبقة المتوسطة الفقيرة ، تهميشها ، فقرها وبؤسها وما تمر به من مختلف ألوان الضيق والحرمان ، النفاق الاجتماعى والأخلاقى الذى يمارسه من يمثلون المجتمع القائم وإزالة الشوائب الأسطورية عن المبادئ والقيم التى تعد بمثابة الأساس الذى تقوم عليه ، التفرقة الاجتماعية ، العنف وقسوة «الضمائر الطيبة» ، الغلظة ، وعدم الشفقة والرحمة من قبل الرأى العام . الوضع الإنسانى لهؤلاء الأذلاّء والمهانين ، لإنسان الضواحى ، للإنسان المهمّش ، للإنسان المسلوب ، فى كلمة ، للعبيد الجدد والقدامى للمجتمع المعاصر . إن اللغة التى يصاغ بها هذا الفن الدرامى تأتى فى الغالب – إلى درجة أنها تكون فى وقت ما السمة الدائمة – عنيفة ، مباشرة ، وبدون تهذيب للعبارات وتحمل فى طياتها نية واعية بالتحدى . لا يقصد بهذه اللغة ، بالطبع ، الحصول على «ما هو غريب» ولا أيضا أن يكون هناك انعكاس بطبيعية عاداتية – دائمًا فى العمق المجرد والبارز لوركا – اجتماعية – لغوية معينة ، وإنما للغة تعد فى نفسها نتيجة لاتخاذ موقف فى مواجهة اللغة الرسمية ، حسنة الصوت ومحايدة ، وموقف احتجاجى فاضح ذى عنف واقعى .

وفيما يتعلق بالأشكال الدرامية . دون أن نأخذ فى الاعتبار الآن الاختلافات الفردية الثابتة ، فيبدو لنا من الممكن تقسيمها إلى ثلاثة أشكال أساسية فقط : الواقعية - الطبيعية النقدية والتعبيرية الجديدة النقدية والمهزلة «الشعبية» التى تنتمى إلى أصول لامعقولية ، ذات أصول تنتمى إلى الكاتب أرنيتشيس من نوع «التراجيديا الساخرة» أو ذات أصول لوركية (لوركا) وألبرتية (رافائيل ألبرتى) - لوركا فى عمله منزل بيرنا دا ألبا ، وألبرتى فى عمله : الأضحوكة - كما نلحظ أيضا وجود شكل راديكالى نقدى «للمناخ» الخرق المسرحيات الهزلية «الساينيت» ، رغم عدم تواجدها الدلالى ، الذى يبدو فى المسرح الجديد ثورى واجتماعى فى صورة عنيفة وليس عاداتياً ولا أخلاقياً - شعورياً - مثلما فى ذلك المسرح .

إن شخصيات هذا المسرح ، الذين لا يأتون فى صورة فردية وإنما ، لمرات كثيرة ، يظهرون فى صورة من يقوم بمهمة درامية مثل الشخصية - الكوراس والشخصية - الشاهد ، عادة ما نراها فى وضع الضحية . وبحكم أن الكاتب قد وضع كل هذه الشخصيات فى وضع يعد «مأزقًا» ، فيصبح الجميع محطمًا ، متلاشياً ومسحوقًا من قبل القوة الوحشية التى تحكم العالم الدرامى لهذا المسرح : مجتمع الهذيان . مجتمع الهذيان الذى يقدم نفسه فى أشكال مختلفة : البيروقراطية الإدارية ، القوة الغاشمة والعمياء ، عجائز الآنسات الرمزية ، «القوة الحيّة» للقرى أو لمدن المحافظات ، الأنظمة الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية ، الخرافة الدينية ، تلقائية «رأى الآخرين» أو طغيان الجمود . ولكن اللافت للاستغراب ، الأمر الهام حقًا ، هو أن الجلادين ، الأبطال المناهضين ، المفترسين هم أيضًا ، وفى نفس الوقت ، ضحايا مدنيون ضارّون ، ضحايا سالبة ، ممثلون لحضارة أضفت طابعًا عقلانيا على ما هو غيرعقلانى ، كلام نسوقه فى نفس ما عبر به من كلمات هربرت ماركوزى(٣). وكشعار لهذا المسرح يمكن أن تستخدم هذه العبارة التى قالتها إحدى أحد شخصيات الكاتب لا ورو أولو ، ممثل آخر لكتاب المجموعة : «هذه لعبة قاسية : لعبة ضحايا»(٤). ليس من الغريب أن نعثر فى هذا العرض القاسى الذى يقدمه لنا الكتاب الإسبان الجدد ، فى نفسن إطار العنف والتمرد الذى يكتبون من خلاله ، على الهجاء العنيف ، الذى لا فكر فيه ، ولكنه نعم يأتى فى صورة عاطفية عميقة ، وتستشف مرارة عميقة ، وفى بعض الأحيان ، يأس صريح وقاتم .

وحتى الآن لم يقم واحد من هؤلاء الكتاب بممارسة كتابة الأشكال الحالية لمسرح الطليعة أو مسرح اللامعقول ، على الرغم من أن أحدهم قد استوعب ، من قدر قليل أو كثير ، بعضًا من مصادره وموارده ، وخاصة تلك التى تستخدم فى تصوير المواقف الدرامية التى لها مدلولاتها بنفسها، بعيداً عن مضمونها أو على النقيض منه . فى رأيى ، فإن هذا الرفض لمسرح اللامعقول يرجع ، بين أشياء أخرى ، إلى رغبتهم فى كتابة مسرح «الأغلبية» – بالمعنى الاجتماعى ، لا الجمالى – مسرح لا يصبح فى حاجة إلى فك شفرته ورموزه أو مسرح لا يبدو كالمسرح الجديد أصلاً والمختلف فى شكله ، فيحدث بهذا استغرابا ودهشة . لقد توصل رأيهم إلى أن ما تحتاجه إسبانيا ليس هو المسرح اللامعقولى ، وإنما – وليُفهم جيداً – أعمال من رومانثى الأعمى ، والتى يمكن للمضمون الذى تحتوى عليه أن يكون نواة للامعقول . ليس اللامعقول الميتافيزيقى فقط ، وإنما اللامعقول الاجتماعى .

لا يبدو لنا ، مع هذا ، من العقلانية الانشقاق الذى انبثق بين الكتاب من أصحاب النزعة «الواقعية» والموضوعات «الأبيرية» وبين ممثلى ، وهم فى حبهم أكثر شباباً ، المجموعة الطليعية الذين يكتبون مسرحاً آخر» ، مرتكزين على دوافع جمالية أخرى . وفيما يتعلق بالمجموعة الأولى من الكتاب ، فإن مسرحهم ومازال ضرورياً من الناحية التاريخية ، مرتكزاً كما هو على الرغبة الحقة فى إعطاء شهادة صادقة عن كل ما يرونه، فى الاتهام ، والاحتجاج والإدانة فى شكل نقدى ، مسمين الأشياء بسمياتها ، دون تزييف لشىء ، دون إخفـاء ولا تلطيـف ولا إظهار للواقع فى صورة مجازية . إن تقنيتهم الواقعية لعرض هذا الواقع على المسرح ، ليست ، على صعيد آخر ، بسيطة ولا حتى فقيرة ، وإنما معقدة وثرية من مواردها ومنفتحة تماماً على الشعر فى المواقف وعلى الجمال فى التعبير ، مثل انفتاحها على الفكاهة والهجاء والسخرية ، المأساوية والكوميدية فى آنٍ واحد . والتى تنقل دائما إلى المستوى المزدوج للدال والمدلول الوثيقة المقتضية . وعامة ، فإنه من الممكن القبول بالنسبة للمجموعة ذات النزعة الواقعية لهذا الدفاع الذى قام به جونثالو سوبيخانو Gonzalo Sobejano عن الروائيين الاجتماعيين المعاصرين التابعين لما أطلق عليه «جيل منتصف القرن» ، حيث يتعلق الأمر ، فى الواقع ، بنفس هذا الجيل(٥). وبنفس الطريقة ، فلابد من التأكيد على أنه لايبدو لنا من العدل ، باسم مفهوم واقعى أساساً للمسرح ، أن نتهم النزعة التجريبية الأخيرة التى تبناها الكتاب الجدد بأنها غير أصيلة أو بأنها قد انجرفت عن المسار السليم تاريخيًا أو قد أخطأت ، فهؤلاء الكتاب لم يكونوا أقل من غيرهم فى الالتزام النقدى مع الواقع الإسبانى .

بين كلا المجموعتين ، لا الجيلين ، نلحظ هناك موقفا أخلاقيًا تجاه الواقع وغاية المسرح ، ونفس الخبرة فى مجال التهميش ، ولكن نلحظ أيضًا مفهومًا جماليًا مختلفًا بالنسبة للمسرح ، على الرغم من أن هذا المفهوم لم يظهر فى صورة منسجمة فى أيٍ من المجموعتين . إن الفنون الدرامية ذات النزعة «الواقعية» تشكل أعمالها المسرحية محافظة على نظام العلاقات أو التوفيقات بين العالم الدرامى والعالم الواقعى ، بينما تلك الفنون التى تأخذ نزعة «مضادة للواقعية» تدمر أو تحاول أن تدمر مثل هذا النظام. فى الواقع ، فإن الاختلاف الجوهرى ، فى رأينا ، يكمن فى نفس بنية إدراك الواقع ، والتى أصبحت محط تساؤل لكونها غير ملائمة و«غير واقعية» فى كتاب المجموعة الثانية ، الذين يطرحون طرقًا أخرى لعملية الإدراك هذه ، ولكنها مقبولة من جانب كتاب المجموعة الأولى على أنها ملائمة .

إن التقسيم الذى درجت العادة على ترسيخه بين المسرح الداخلى ، والمسرح الذى كتب فى المنفى ومسرح المهجر يبدو لنا محض طبوغرافية وغير صالح للاستخدام فى الفترة الأخيرة .

وقع اختيارنا ، داخل هذه المجموعة ، على سبعة كتاب فقط يمثلونها خير تمثيل، أولئك الذين نعرف عدداً كافيًا من أعمالهم ..

وكل ما أكتبه عنهم يعد أمراً موقتًا ، فهو لا يتعلق إلا بجزء من أعمالهم . أما الجزء الآخر فما زال فى الظل وينتمى إلى المستقبل الآنى أولاً ، وبإمكانه أن يغير الصورة التى نرسمها لهم الآن تغييراً جديراً بالاعتبار . نكرر ، إذن ، أن ما سنكتبه تباعًا ليس له الطابع المطلق . ومع هذا ، فقد قررنا أن نقبل المخاطرة بالخطأ بالدخول إلى عالم المياه الثائرة لحاضر راديكالى ، متغير بطبعه .

– كارلوس مونيث (١٩٢٧) Carlos Muniz (1927) :

يمكن الإشارة إلى فترتين بالنسبة للإنتاج الدرامى لمونييث : الفترة الأولى ذات السمة الواقعية والثانية التالية لها ذات طابع تعبيرى جديد . كلا المرحلتين تأخذان صبغة النقد – الاجتماعى . من بين أعمال الفترة الأولى : الوثاق el grillo وثمن الأحلام

el precio de los suenos ؛ وأعـمـال الفـتـرة الثـانيـة : المحـبـرة el tintero عَـزْف الساكسفون un solo de saxofon ، العجائز المضجرات la uiejas dificiles[٦] . هناك فـتـرة جـديدة ، يـصبح من المبكر الحديث عنها ، يفتـحـها عـمله الدرامي الأخـيـر : تراجيكوميديا الأمـير الهـادئ دون كارلوس Tragicomedia del serenísimo príncipe don carlos ، مدريد ، عام ١٩٧٤ .

فى عمله الوثاق el grillo يقوم لنا مونييث وجود موظف صغير والذى يتركز فى ثلاث مراحل كائنة ما كانت من حياته الأسرية ، مراحل معبرة عن مشوار حيوى كامل مثقل بالأعباء المـادية ، والذي بات الفشل من نصيبه فيما يتعلق بآماله ، مُعلماً بمواقف احتجاجية لا تجدى شيئاً ، محدداً باستحالة أى نوع من أنواع التغيير . هذا الموظف الصغير ، واحد بين كثيرين آخرين ، بماله من إنسانية بسيطة ، وتطلعات زهيدة ، وكرامته البسيطة والعميقة فى نفسه الوقت ، يعد صورة درامية للإنسان كائنا من كان ، ذلك الإنسان الذى بدأت تسحقه صورة القوة الجديدة المعبر عنها بمصير الأذلاّء والمهـانين : الظلم الاجـتـمـاعى . على الرغم من أنه ليس هناك من إدعاء أو اتهـام واضحين ضد البنية الاجتماعية التى تظهر فيها مثل هذه الضحايا ، فإن عملية إبراز مثل هذا البطل وحدها دون بطولة أكثر من جلده من أجل أن يحيا لهى كافية ، فى نفس بساطتها ، لكى تثير فى ضمير المتفرج الاحتجاج وضرورة التمرد . ضمير المتفرج الذى ، فى مواجهة الطموحات التى يطرحها على نفسه البطل فى نهاية العمل ، يعرف بأن كل شئ سوف يستمر على نفس الوتيرة ولن يتغير شئ .

أما بالنسبة لعمله : ثمن الأحلام el precío de los snenos فـهو دراما الطبقة المتوسطة الإسبانية التابعة فى أحضان الأقاليم ، الموضوع الذى ينتمى إلى عالم تقليد طويل فى أدب أواخر القرن التاسع عشر والسنوات الخمس الأولى من القرن العشرين ، فى المسرح والرواية على حدٍ سواء . تقع الضحايا هنا بفعل الرأى الآخر ، ولكنها ضحايا لا تراها فى كل الأحوال بريئة ، حيث إنهم أقاموا حيواتهم على أساس من الحاجة إلى الظهور أمام الآخرين بما ليس فيهم ، فدخلوا بهذا فى آلية الكذب الاجتماعى الدائرة مهما كلف الأمر . وعلى مدى الدراما نلحظ ، مجسدة فى إليسا ، مأساة الأسرة ، شغفها بشبح ما يقوله عنها الآخرون . إن الدائرة المغلقة التى تتحرك فيها هذه الأسرة المفلسة تماماً ، سوف تكسر فى نهاية العمل من جانب الابن الأكبر الذى ،

حين كان على وشك أن تعلن براءته ، أعلن أنه مذنب ، فاختار بهذا أن يفقد شرفه ويسجن على أن يكذب أو يتعذب وهو يحيا وسط عالم مزيف . بإعلانه عن ذنبه يصبح بمقدوره أن يتحرر ، فى النهاية ، من عالم الضحايا الذين هم ، فى نفس الوقت، بمثابة الجلادين . «بهذا العمل - كتب مونكيون - قد أغلق مونييث الدائرة التى كانت بدايتها فى عمله الوثاق el grillo» (تاورروس ، ص ٥١) .

إن الصورة الأكثر تماسكًا لمونييث الكاتب تقدمها لنا أعماله الثلاثة ذات الطابع التعبيرى الجديد . وأول هذه الأعمال : المحبرة el tintero ، الذى عرضه المسرح التجريبى بلشبونة على خشبة مسرح الأمم (باريس ، ١٩٦٢) ، وقد أشار النقاد إلى أنه ثمة علاقة بين هذا العمل وأعمال بيكيت ، يونيسكو ، وكافكا ، وكيبيدو ، وجويا ... وحتى مع جيلد رود ، رغم أنه لم يفصح فى أى وقت عن نوع هذه العلاقة بين الطرفين . تعود لنلتقى مع الموظف الصغير ، مع العامل الإدارى ، الذى يُدعى هنا كروكCrock ، ولكن قصته تروى بطريقة مختلفة جدا . وهو الأمر الذى يؤدى إلى أن يصبح مدلولها محملاً أيضا بقيم جديدة ، يبدو لنا الآن الموظف البيرقراطى وعالمه اللاإنسانى أو ، بالأحرى ، المناهض للإنسانية . بالضبط فإن العلاقة بين كروك ورؤسائه تصبح علاقة بين ما هو إنسانى وغير إنسانى . وكروك ليس فقط العامل الإدارى ، وإنما أيضا المخلوق البشرى الذى تجرى محاولات لإجباره على قمع ، ورفض وضعه الإنسانى كما لو كان هذا الوضع - بالتحديد لكونه وضعًا إنسانيًا - مجرد وصمة ، وحشية أو خروجًا عن المألوف . وبفضل تقنية التقليد الساخر المستخدمة من قبل مؤلفه فبإمكان هذا الأخير أن يظهر فى سخرية مريرية كيف أن الإنسان - كروك - إذا كان راغبًا فى العيش يصبح لزامًا عليه أن يخفى كل ما بداخله من إنسانية ، وذلك بهدف أن يسمح له كفرد طبيعى بالوجود داخل عالم بيروقراطى ، إنه التجسيد الدرامى للذهول والتيه . وحين لا يصبح فى مقدوره أن يتخلى عن كيانه الإنسانى ، رغم مجهودات يبذلها ، يكون جزاؤه الطرد . إنه لم يطرد فقط . وإنما زُج به فى إطار فاضح بحيث لا يمكن لأحد أن يقبله ثانية . وبهذا يحكم عليه بالجوع والموت هُزالا . إن التقابل بين كروك الإنسان والدمى البيروقراطية يبرز ليس فقط سلطة هذه الدُمى اللامعقولة ، وإنما اللامعقولية الأكثر رجفة : أن يسحق أو يفُترس الإنسان من قبل الدمى وليس من قبل قوة هامة وأعلى منه . إن آلام كروك ، إذن هى آلام وموت إنسان يدعونا الكاتب إلى رؤيتها ، مازالت ينقصها خطوة أخرى : موت الصديق arnigo . هذه الشخصية تلقى

معالجة درامية قريبة جداً من «مسرح اللامعقول» : كروك يتحدى صديقه بأن يقتله ، الأمر الذى يرفضه هذا الأخير ، بما له من وداعة وهدوء قلب ، ووداعة وصبر إنجيليين . ولكن الصديق قد أُسر . واتهم ونفذ فيه القتل لمحاولته الانتحار، وكروك أصبح مهدداً بوضعه فى مصحة عقلية إذا ما استمر على إلحاحه فى رواية ما حدث فى الواقع ، وهى الرواية التى تتناقض مع الرواية الرسمية للسلطات المختصة . وها هو كروك يعود إلى منزله بعد أن باع جسده بعد موته لكلية الطب ، التركة الوحيدة التى بإمكانه أن يتركها لزوجته ، التى لم تكن مخلصة له ، ولا حتى لأولاده . وكانتقام أخير ، يمد جسده فوق قضبان السكك الحديدية كى يقوم القطار بتقطيع جسده ، فلا يصبح صالحاً بعد ذلك لغرض التشريح . ينتهى العمل بمشهد هجائى للغاية وشعرى مكثف فى نفس الوقت : على جسده يتصنع الترحم عليه ، إذ هذا هو ما يتطلبه المظهر الاجتماعى ، أولئك الذين افترسوه ودمروه ، ركاب القطار فى هذه اللحظة ، الذين قرروا العودة إلى اللحاق به «حيث من الضرورى مواصلة الرحلة». هكذا أصبح كروك وحيداً مع صديقه ، كلاهما أصبح حراً ، سعيداً . هذان الشخصان المنتميان إلى الإنسانية قد أصبحا الآن خارج عالم لم يسمح لهما بالوجود ، بإمكانهما العودة دون ما عجل إلى رؤية البحر . إننا مع بويرو باييخو حين كتب ، مشيراً إلى «الخيال الأخير» للعمل : «كان من الصعب على المؤلف أن يعثر على شئ أكثر ملاءمة لنقل المعنى الغائى لقدر البطلين ، المعنى المؤثر والمرير . (...) إن المعالجة الأسطورية التى يضفيها مونييث على فك عقدة النص تبدو لى من بين ما أصاب فيه . إذا أنه إذا كان هناك شئ «واقعى» فى عالم الدراما ، فهذا هو ، وجود أو الاستخدام الصائب ليس إلا ، للأساطير : تكثيفات رمزية مدمجة تحملنا عبر طرق جمالية إلى أعمق الوقائع» (تاوروس ، ص ٦٤ – ٦٥) .

وعمله المحبرة El tintero يعد عملاً درامياً هاماً داخل المسرح الإسبانى الحالى ، ومن جديد نحو أنفسنا على وفاق مع بويرو باييخو ، فى أنه لا يبدو لنا أنه «لم يكن جديراً بأعمال أخرى وجدت وراء الحدود تستأهل مثل هذا المدح المخلص» (نفس المرجع ، ص ٦١) .

وفى عمله : عزف الساكسفون un solo de saxafon يحولنا الكاتب إلى متفرجين نشاهد معاقبة غير قانونية لرجل أسود ومحاولة إنزال هذه العقوبة من قبل أحد البيض به والذى ، كى يتمكن من ذلك ، يتهمه بأنه أسود . وهنا تصبح الإمكانية الوحيدة

لنجاته هي أن يكون جزءًا من نقابة الجريمة . إن الموضوع الذى يأتى فى الدرجة الدنيا من الأهمية هو «الموضوع الأمريكى» من التفرقة العنصرية ، أما الموضوع الأعلى ، فهو إظهار العنف والقسوة المقدمين طواعية واللذين ، بتغطيتهما من جانب القانون والسلطات ، يقدمان لنا ويصبحان وسيلة حياة كتعبير عن النظام الاجتماعى القائم . والنجاة الوحيدة فى مواجهة مثل هذا «النظام» هى أن يعيش الفرد على هامشه ويتحداه . من جديد يبيّن لنا مونييث أبعاد الدخول إلى عالم اللامعقول : الحقيقة والواقع يقابلان بالرفض وهذا الرفض يتحول إلى سلاح مُدمِّر . ظلم ولامعقولية يتصفاحان على هذا النحو .

فى العجائز المضجرات las viejas difíciles ، والتى نرى فيها البطء والتكرار ، حمل مونييث مخلوقة هذا الموقف إلى أعلى حدة لها والتى تبذل جهودها للظهور فى العملين السابقين : تحويل الإنسانية الطبيعية إلى لا طبيعية وحشية . هنا نجد أن الهدف المطارد يكمن فى عروس وعريسها ، العروسين العجوزين - علاقة استمرت هكذا على مدى الحياة - وينزل به العقاب كما لو كان كفرا وسباباً أو جريمة شنعاء . ونجد هنا أن من يقوم على تنفيذ أحكام «العدالة» - العدالة التى هى بمثابة اللامعقول المقنن والمنظم فى صورة رعب - إنما هن إلهات الانتقام القديمة ، اللاتى قُمن بتوجيه زراع دوينا بيرفيكتا من قبل ، والآن يقمن بتوجيه ذراع دونيا خواكينا ، الذى يحمل مدفعًا رشاشًا ، كدليل على التقدم العلمى والتقنى لا على التقدم الإنسانى .

إن الحاجة إلى فصل الواقع له عند مونييث سببه الغائى القريب جداً من سبب اللامعقول عند بايى - إنكلان : إنه الإجراء الأكثر مباشرة لانعكاس الواقع الذى هو فى نفسه مفصولاً . وهو الأمر الذى يجعلنا نعطى الحق لألفونصو صاصترى ، والذى بمناسبة الحديث عن : المحبرة El tintero أكد على «واقعية» المسرح التعبيرى الجديد عند مونييث .

نعتقد مع بويرو بابييخو ، ومونليون ، وصاصترى ، وحركة «النقد الجديد» الإسبانية - حيث هناك أيضا حركة نقد جديد إسبانية ، والتى سوف يتم الحديث عنها يومًا - فى أهمية المغامرة الخلاقة للكاتب كارلوس مونييث .

- لاورو أولمو (١٩٢٣) Lauro olmo (1923) :

عن الكاتب نعلم خبراً عن أربعة أعمال نشرت وتم افتتاحها فى إسبانيا : القميص la camisa (١٩٦٢) ، صدر السردينة la pechuga du sardina (١٩٦٣) ، الجسد El cuerpo (١٩٦٦) ، «الحديث بالانجليزية» English spoken (١٩٦٨) – وأربعة أعمال لم تطبع ولم تحصل على تصريح بعرضها على المسرح – السلطة الرابعة Elcuarto Poder (١٩٦٤) ، الوسام la Condecoracion (١٩٦٤) ، تم افتتاحه فى بوردو عام ١٩٦٥) ، بحرنا Mare Nostrum (١٩٦٦) ، الميدان الصغير Plaza Menor (١٩٦٧) ، ليونادس الأعظم Leónidas el Grande (١٩٧٢) .

منذ الواقعية التى لا تهدأ لعمله الأول ، واقعية لا تسمح ، فى اللغة ولا فى الشخصيات أو المواقف الدرامية ولا حتى فى تصوير البيئة أو الأسطورة ، لنفسها بأن تنحرف عن جادة الطريق أو بالنذر اليسير من التعميم أو بأدق التخفيف ، وتفى تماماً بتلك النية التى عبر عنها المؤلف فى «المقدمة» التى كتبها فى التصوير لعمله : القميص: «إنها محاولة شريفة أخرى لتشغيل مسرح يكتب آخذاً فى اعتباره الريف وجمهوره»(٧). فإن مسرح لاورو أولمو ، دون أن يتناقض مع هذا القصد المبرمج ، قد فتح ، عملا بعد آخر ، طريقاً واسعة صوب النزعة الرمزية مقترباً إلى الواقعية التعبيرية ذات السمة الجمعية . فى هذا التكثيف للعنصر الرمزى ، فى بنية الحدث والشخصيات على حد سواء ، نعتقد أننا نرى اقتراباً جمالياً داعياً ، وبالطبع ، من الناحية الأيديولوجية ، من النظرة اللامعقولة للواقع ، الاقتراب الذى يمكن التبشير به ليس فقط فى الأعمال الأخيرة لأولمو ، وإنما أيضاً لدى كل المؤلفين – وسوف نراه فيما بعد – ذوى النزعة الواقيعة وكثيرين من أصحاب النزعة الرمزية . إن اللامعقول ، الذى تم تصويره فى شكل واقعى أو غير واقعى هو ، فى الحقيقة ، أحد المعايير البنيوية ، على مستوى الدال أو المدلول ، أو الاثنين معاً ، للمسرح الإسبانى الجديد . ولكن لابد من إضافة : لا معقول لا نجده دائماً فى الأشكال التى ابتدعها بايى إنكلان فقط ، وإنما يطولها ، يتجاوزها أو يوسعها ، مبتدعاً أشكالاً جديدة . هذه العملية الفنية فى الكتابة المسرحية التى تقوم على ابتداع أشكال جديدة مسرحية للامعقول ، قد بدأت فعلاً عند بايى إنكلان ، طبقاً لما سطرته فى الصفحات المخصصة لهذا الكاتب .

في نفس هذه «المقدمة» – التي من الضروري أن نقرأها – كتب أولو أيضاً : «لابد من عرض مشكلة الشعب في صورة شعبية ، دون تنازلات» (القميص ، ص ٢) . إن المشكلة هي مشكلة هجرة أحد القابعين تحت عرس البروليتاريا ، ساكن الكوخ والخُصّ ، والذي يروي لنا حياته ووضعه المضجر في كتاب وثائقي ، مثير ، هو : الشعب الثاني في كاتالونيا los otros catalanes ، الكاتب الروائي فرانشيسكو كانديل[٨]. «إننا – كتب جارثيا بابون – أمام أحد أفراد البروليتاريا من ساكني الضواحي عاريا تماماً – بلا أدنى ما يستره حتى ولو كان قميصاً أبيض – يعيش في العراء ، بين ألواح أربعة تكوّن الكوخ الذي يسكنه . إنه الجوع ، والبرد ، والموت في العراء القاسي . لدى هؤلاء الأفراد ليس هناك مجال لإمكانية التذرع بالأمل إلا في الهجرة أو بالارتماء في أحضان أوهام أوراق اليانصيب ... إن شخصيات لاورو أولو لا تصارع من أجل رفع مرتباتها ، أو جمع بعض المال الذي يعينهم على تزويج ابنة لهم . إن صراعهم ينصب في الحصول على القوت اليومي . إنهم يعانون يأساً مريراً للغاية وغالباً ما يرضون بمجرد حل مشكلة حصة اليوم التالي من الطعام»[٩]. وكون هذا الأمر يمثل واقعاً حقاً فليس ، مع هذا ، أكثر من المظهر الخارجي ، رغم أنه ضروري ، للدراما الحقيقية ، التي تحيا أسفل وفي أعماق هذا البؤس نفسه ، والذي يلعب دور البطولة فيه خوان ، والذي سوف يلقاه لاورو أولو – كما يحكي لنا – «بشحمه ولحمه... متوتراً ، شارد الفكر ، له نظرة ملؤها الحماس الفاعل» (القميص ، ص ٨). خوان ، الذي يرفض الهجرة ، ويرفض الرحيل ، الذي يتمسك يائساً بأرضه لأنه يعلم – ويقوله– أن غالبية من يلجأون إلى الهجرة لا يرحلون ، وإنما يهربون ، وأن هذا الهرب هو بمثابة قبول الهزيمة والفشل ، وهو ، بالتحديد ، لا يريد قبول فكرة فشله ؛ خوان ، الذي يدخل في صراع من مغريات الهرب والذي يتمسك يائساً بجوعه ، لأنه كما يقول متحدثاً عن أبنائه : «يرى أن جوعه هنا . وهنا لابد لهم أن يردوا جوعتهم . ليس لنا أن نسمح بأن يتحول جوعهم ، جوعنا إلى أداة لا نفع فيها» (القميص ، ص ٥٧٠) ؛ خوان، الذي يشهد عاجزاً هروب زوجته ، التي تهاجر مثل الآخرين ، نازعة نفسها من جذورها . إن هذا العمل ، القميص ، هو مأساة الاستئصال ، بطله ، خوان ، هو الشخص الذي يرفض ، ضد كل شيء ورغم كل شيء ، في بطولة وعزم أن ينضم إلى هذه المأساة .

هناك شخصية أخرى غريبة فى هذه المأساة الإسبانية ، إنه العم مارابّياس Maravillas ، بائع المناطيد . وحول هذه الشخصية كتب رووريجيث بويرتولاس قائلا : «إنه يمثل القدرة الإبداعية ومهارة الشعب الإسبانى من أجل الحفاظ على حياته حتى فى أحلك الظروف ؛ والشخصية تصف نفسها بهذه الطريقة ، «العم مارابياس ، رجل إسبانى ! ، رائد ما بين الكواكب» ، ويصف إسبانيا بأنها «مملكة الخيال» ؛ ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن المناطيد التى يبيعها العم مارابّياس قد «صنعت من مواد خام وطنية» ، وهى من «لون أزرق» ! حمراء ! صفراء ! خضراء ! نحن الذين خلقنا قوس قزح ! يحيا الخيال ! «إنه لمن الضرورى أن نأخذ فى الحسبان – مازال يتابع رودريجيت بويرتولاس كلامه – أنه فى نهاية الفصل الثانى تتابع المناطيد سقوطها مفرغة من الهواء فى نفس الوقت الذى نزل فيه الستار ، وفى وقت ما من الفصل الثالث نفس الشخصية تصرح فى مرارة بأنه «لا يوجد ، ! فقوس قزح ما هو إلا كذبة ! إن كل المناطيد سوداء . ! سوداء ! سوداء !»[١٠]. إن المشهدين اللذين يشير إليهما رودريجيت بويرتولاس هما ، بما فيهما من أشعار محزنة ، مشهدان من أفضل وأجمل مشاهد هذا العمل ، القميص .

أما صدر السردينة la pechuga de la sardina فهى أيضًا من الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الإطار الشعبى – ليست بالشعبية الحقيرة أو الدينية – إلى مسرح ذى خط عريض ، قاس ومظلم . فى المقدمة يقول لنا المؤلف : «لقد حاولت جهدى فى هذا العمل أن أجعل القوى صاحبة المواقف الدرامية تنبثق من التناقضات وأن الإيقاع البطئ لهذه التناقضات ، البطئ من المواقف الداخلية أو السريع فى الشارع تبعًا لما تتطلبه طبيعة الدراما ، يعمل على خلق الشخصية التى تقيّد كل شئ آخر . إن هذه الشخصية هى البيئة : البيئة التى تكتسب قوة خانقة وقاتلة». إن هذه البيئة تتشابه فى دلالتها ، على الرغم من اختلافها فى إنجازها الدرامى ، مع بيئة : المتوحشات فى بونتى سان خيل las Salvajes eu Puente San Gil ، لمارثين ريكويردا ، وأيضا مع بيئة العجائز المضجرات la sviejas dificiles ، لمونييث . فعند أولمو نجد أن البيئة يتم إبرازها بنفس الواقعية التى لا تهدأ الوجود فى القميص la camisa ، ولكن مع نزعة ، فى بعض المشاهد ، نحو الطبيعية العدوانية[١١] ، أو . فى البعض الآخر ، نحو اللامعقول ، إن عاهرات وتقيّات الشارع – والتقيات ينتمين إلى مرجع واضح لا معقولى عند أرنيتشيس (من أرنيتشيس الذى كتب : البيت البطولى la heroica villa ،

على سبيل المثال) – والشباب القواد ، مثل الفتيات الثلاث للمنزل – البنسيون والأخرى «العجوز المضجر» دوينا إلينا ، كلهم ضحايا هذه البيئة التى فيها ، مثلما يقول المؤلف نفسه فى المقدمة : «... لا يصبح بمقدور الحياة أن تسير وهى تحمل فى أرجلها أوهاما ، أشباه العقائد الصغيرة التى ، كالأغلال ، تجعل من صيرورتها أمراً مستحيلاً». هذه البيئة التى تدور فيها اللعبة القاسية بين الضحايا – طبقًا لعبارة ذكرت لأحد الشخصيات – نجدها محددة ومعلمة بعناصر ثلاثة مختلفة : الحذف ، الرغبة الجنسية على كسر الموانع فإنها تقوم بذلك فى صورة وحشية ، وحين يتم تضليلها وقمعها تعبر عن نفسها فى صورة أخلاقية قاسية وفضولية غير صحية وسادية . إن دونيا إلينا Elena، «هذا اللامعقول الهادئ» الضحية ، «ولكنها الضحية – الجلاد» ، «العَزَبة» هى ، بلا شك ، أكبر الشخصيات فى العمل روعة وتأثيراً . دونيا إلينا امرأة» طويلة «جافة». ترتدى ملابس حداد صارمة وتجر رجليها فى بُطء السلحفاء ، تتكئ على عكاز . مظهرها مؤثر . تحمل فى عنقها مناظير موشورية» (ص ٣٩) . بها تتدخل فى حياة الجيران الذين لا تملك تجاههم سوى كلمات الغيظ والقسوة . وبها تقوم أيضا بتركيز نظرتها ، فى بعض أوقات من العمل ، على الجمهور . هذه النظارات التى تذكرنا بنظارة دون فيرمين دى باص ، فى الوصية على الهوش La Regenta ، لكلارين ، ونظارة نهاية اللعبة Fin de Partida ، لبيكيت . لأن دونيا إلينا تعيش هى الأخرى وحيدة وأسيرة وحدتها هذه . أولمو ، فى مشهد عظيم ، يكشف لنا عن سر شخصيتها : حين توجد وحيدة فى حجرة إحدى الشابات تتلمس فى حنان الملابس النسائية الداخلية وتجربها من فوق ملابسها السوداء ، أمام مرآة ، منخرطة فى النشيج وأصبح رد فعلها غاضباً حين كشف أمرها . يقول المؤلف : «هذه اللحظة التى تحمل لنا صورة ضعف دونيا إلينا ذات المغزى الكبير – المشهد الذى يصورها على أنها ضحية – هو الأساس الذى تقوم عليه الشخصية – ومن الواجب أن نضيف : والأساس الذى تقوم عليه الدراما – ولكن فى هذه الحال نجد أن الأوهام ، والبيئة ، ينتصران . ودونيا إلينا ، فى رد فعلها الهائل فى مواجهة اللامعقول ، تدخل دائرة الإدانة إلى الأبد» (ص ٨١) .

يأتى الحل على يد الشبح الذين يعلن عن صابون أومو Omo ، فى مشهد فكاهى يكسر الإيقاع الدرامى للعمل : لابد من تنظيف ضمائر الأشباح القذرة التى تمارس ضدها الطغيان . وفى الجانب الآخر نجد أن أجراس النهاية التى وصل العمل إليها مازالت تُقرع فى صورة جنائزية .

أما عمله : الجسد El Cuerepo – فقد كتب عنه أولو فى المقدمة : «فيحاول أن يكون بمثابة الحكاية البسيطة لزوج من عظم ذى رأسين . قصة عقائدية ، أو ، بطريقة أخرى ، عبارة عن نقد للتسلط الرجالى داخل المنزل» . أيتعلق الأمر فقط ، كما كتب ناقد بصحيفة «الشعب» ، «بالتراجيديا الفظة لرجل يرجع كل شئ إلى تعظيم القوة والعضلات ، إلى الروعة الجمالية التى تحاول هباء أن تحافظ على استمراريتها حين تصل الساعة السوداوية ينهار فيها الجمال الجسدى» ؟ إن تراجيديا القوى المنهارة تبدو لنا شيئًا يحوى بين طياته قصداً رمزيًا يذهب إلى ما هو أبعد من النقد المعلن عن تلك الرجولة المتغطرسة، والذى يمكن أن يتلخص فيما يلى: القوة العمياء ، غير المقيدة ، والعقيمة التى تحمل على أكتافها الكرة الأرضية(١٣). أبالإمكان أن يكون هذا العمل محاولة للتقليد الساخر الذى ينزع الأسطورية عن السلطة السياسية الكامنة فى القوة ؟ إذا ما التفتنا إلى التفسير الأول فإن الدراما تبدو لنا غير كافية ، وإذا ما نظرنا إلى التفسير الثانى ، فإننا نجدها غامضة جداً . وفى كل حال ، تبدو لنا أقل بكثير من سابقتيها .

بكتابته لعمله السلطة الرابعة El cuarto poder يبدأ أولو نوعًا جديداً من البنية الدرامية ، جديد فى مسرحه ، والذى يمكن أن نطلق عليه تنظيرى – وقد وصف المؤلف هذا العمل بأنه «منظار سحرى تراجيكو ميدى» – ينقسم إلى ستة مناظر ترتبط فيما بينها عبر «أصوات» بائعى الصحف ، واقع ، أو بالأحرى ، بيئة معرفة بالخوف ، والهدوء والكذب والكلمة – القناع ، كلها أشياء تقدم ليحكم فيها المتفرج . كل خبر يعنى وجهة نظر مختلفة عن البيئة ، وتتم معالجته بتقنيات درامية مختلفة : بالواقعية الدقيقة للخبرين الأول والثالث («النبأ» و «الصراع فى ساعة القيلولة») يلجأ إلى المناوية للمهزلة الشعبية ذات النوع الممثل فى مسرح العرائس أو ذات النوعية التعبيرية مع الخبرين الثانى والرابع («الطفلة الدمية» ، و«كيف أن الرجل الشفاف قام بكشف السر») . فى هذين المنظرين يسود ، كأداة تعبيرية ، فى مواجهة النثر المفعم بالأمور الضمنية فى المنظرين الآخرين ، الشعر الشعبى الإرادى لصلوات الأعمى ، الأمر الذى سنعود لرؤيته ، بتكثيف لامعقولى للغة ، فى بحرنا Mare Nostrum وفى ليونيداس الأعظم le ónidas el Grande .

إذا ما كان هذا العمل ، السلطة الرابعة ، يعنى من الناحية الأسلوبية تغييراً فى فن الكتابة الدرامية عند أولو ، فنعتقد أن الوسام la condecoracion يعنى ، من الناحية الشكلية ، تراجعاً ، حتى داخل إطار التسمية النوعية للواقعية الاصطلاحية . فى هذا العمل ، الذى يعمل به عدد قليل من الشخصيات ، بوحدة مكانية ، وكذلك الزمانية بقدر كبير ، نجد جيلين ، جيل المنتصرين فى الحرب الأهلية وجيل أبنائهم ، يواجه أحدهما الآخر ، عن طريق الاختزال ، فى إطار عائلة ما . وفى مواجهة الإحباط الداخلى عند الأب ، الإحباط الذى يلعب دور السلاح المدمر ، يقف تمرد وصحو الابن وكماله الأخلاقى . فى الوسط ، صورة لإسبانيا اليائسة المجروحة ، العاجزة عن القيام بأى عمل أو اتخاذ أى قرار ، نرى الأم يقدمها لنا الكاتب كضحية حصلت على نوط الامتياز .

إن النزعة إلى الطبيعية العدوانية التى أشرنا إليها فى صدر السردينة La pechuga de la sardina تبلغ ذروتها فى بحرنا Mare Nostrum ، حيث يتقابل فيها الواقعية المجردة المميزة «للقميص» la comisa مع الرمزية واللامعقولية المميزين «لصدر السردينة» .. وللمنظرين الثانى والرابع من السلطة الرابعة . وفى إحدى الملاحظات كتب المؤلف : إن شخصيات هذه التراجيكوميديا ، أكثر من كونها تخضع لسيكولوجية فردية ، فإنها تتحرك بهوى الحياة التقليدية . هذا يعطى اللغة قانوناً خاصاً . بالطبع ، فلا تسير بعيداً النماذج الأصلية والرموز» إن بحرنا Mare Nostrum عبارة عن أسطورة . قاسية وصعبة ، خالعة العذار وساخرة ، ذات إيقاع وقصد مرعبين ، معبرة بواسطة بعض الشخصيات فى منتصف الطريق بين اللامعقول والواقعية الجديدة التعبيرية حيث يتم تجسيد الوجهين الذليلين لإسبانيا القديمة والجديدة ، وتبدو دلالتهما المؤثرة فى أدريانا ريكارت والعجوز ، التى تعد تجسيداً جديداً لدونيا إلينا فى صدر السردينة . إذا ما كان الكاتب يقدم لنا ، من ناحية ، الاستسلام الذليل لاسبانيا لأوروبا القديمة – كلاهما فى صورة ذليلة تشتمل على تشريفات جنسية تمت صياغتها بفرشاة غليظة – فمن ناحية أخرى ، التى تطغى على الطرح الأول ، يقدم لنا دور القوادة لإسبانيا القديمة ومواضعها الأخيرة الشعائرية ، فى مشهد أخير صامت ، على يد التيس ، الذى يعد رمزاً للجنس المكبوت . هذا المشهد الأخير من العمل هو ، فى الواقع ، مسرحةً لاجتماع الساحرات القاسى الذى قدمه جويا ، والذى يترك فيه حذف الكلمة الساحة حرة أمام الإشارات المرئية والسمعية للحدث ، مقوياً حتى النهاية التفريغ الرمزى الدرامى .

فى الميدان الصغير La Plaza Menor ، وعن طريق استخدام مسرحى ماهر للتقنية السينمائية «الصهر» ، التى تجمع فى وحدة مقلقة بين الماضى والحاضر ، نحضر مجدداً إلى ساحة العملية التاريخية ، أو ، من الأفضل ، الخلفية التقليدية ، لفشل حرية الطبقات الشعبية . إن فن التزيين المسرحى – حيث نرى شبكات حديدية تزيد مشهداً بعد آخر فى النوافذ – تقوم بدور الإشارة الديناميكية فى إبراز المعنى ، فتتحول بهذا إلى عنصر تعريفى ، بنفس القدر من الأهمية التى تتمتع بها الكلمة أو الحدث داخل العالم الدرامى .

ومع هذا ، فنرى أنه فى الميدان الصغير وبحرنا لو تواجد اختيار أكبر للمادة الدرامية التى يستخدمها المؤلف ، تكييف أكثر صرامة للمستويين الواقعى والرمزى ، هذا بالإضافة إلى حذف بعض المشاهد ، فى المستوى النصى والحدثى على حد سواء ، التى أتت مخصصة فى صورة مفرطة ، ولهذا السبب أصبحت تعمل على تحييد الإحساس ، لكانت قد أعطت تماسكًا أكبر وعمقًا دراميا أعلى لهذين العملين . فى بحرنا Mare Nostrum تأتى زائدة ، فى رأينا ، بعض التفاصيل «الواقعية» القادمة من جمالية المهزلة ؛ وفي الميدان الصغير Plaza Menor تمثل الخضوع لجمالية العمل باستخدام الدسيسة نوعاً من الإعاقة ، بالتحديد لأن الدسيسة تأتى عرضية .

وعن English Spoken «الحديث بالانجليزية» كتب لاورو أولو : «إن هذا العمل يحاول أن يعلن عن موضوع حيوى فى الوقت الراهن . فى عالم شعبى داخلى يبدو لنا شخصية خاصة . من عساه أن يكون ؟ وعن أى شئ يبحث ؟ من أين ظهر ؟ المواقف ، المناخ ، مناخ اجتماعى معين ذو سلطة تشخيصية عالية : هذا هو كل ما يهم فى Eng-lish Spoken . لقد حاولت أن أضفى على الخط التقليدى الشعبى بنية حديثة . وهذا دون أن ننسى النجاحين الأعليين للمسرح الإسبانى الراهن : القبح واللامعقول . (...) إذا ما كانت هناك أوقات يمكن فيها تصور أن الطبيعية اكتشفت نفسها ، فلينصب التفكير على أن ما تطلعتُ إلى البحث عنه هو إحياء الصورة الشعبية دون أن أبدى أى نوع من الوفاء لفن التصوير»[١٤] . هذا هو عمل لاورو أولو الذى بلغت فيه اللغة الشعبية ، المليئة بالوقاحة والظرف ، أفضل حالاتها . لا شئ هناك يمكن له أن يكون مثار حسد باعتباره مبدع هذا النوع من اللغة بينه وبين أرنيتشيس . ولكن من نفس هذه الأستاذية تخرج التبعية أو العبودية الأخطر : تبعية المؤلف وعالمه الدرامى لبراعة اللغة المخلوقة .

إن اللغة أصبحت بهذه الطريقة تسيطر على البنية الدرامية بكل عناصرها – الحدث ، والشخوص والفكر – بحيث لا يمكن للعمل قط الفكاك من دائرة المستوى اللغوى : فمنه وله ولدت ، وتنمو ثم تموت . وخارج إطار اللغة لا يوجد شئ كثير .

أما ليونيديس الأعظم leónidas el grande ، الأسطورة المسرحية للحيوانات والأقنعة ، فهى عبارة عن هجاء سياسى للديكتاتورية ، تتخللها لحظات عديدة يظهر فيها التلاعب ، وهو مما لا شك فيه أمر ظريف ، بالألفاظ وحتى بالمقاطع . وكما فى العمل السابق ، لا يعرف لاورو كيف يرفض حين يستلزم الأمر قدرته الفائقة الخلاقة والمهيمنة على اللغة، والتى ، فى عضويتها وخصوصيتها الذاتية ، تحدد تسلسل المواقف . هذا القلب للمهام – الموقف يخرج من تحت عباءة اللغة وليس العكس – يبدو لنا مفعماً بالمخاطر كتقنية للبنية الدرامية .

«إن الفكرة الأساسية – كتب المؤلف – لهذا العمل صادرة عن أسطورة لافونتين التى تحمل عنوان : الحيوانات الموبوءة Los animales apestados» . وصف هذا العمل لأولو بأنه «دراما هزلية طفولية لكل الطبقات» ، هذه الأسطورة التعليمية لم تصل إلى تجاوز مستوى معين من البدائية . بدائية تعمل ، فى الحقيقة ، على تهديد – وهذا ما سوف نراه – فى قدر كبير من الاستعارات المجازية للمسرح الإسبانى الجديد . يبدو – وسوف نشرح ذلك فيما بعد – كما لو كانت الطريقة التى اتبعها لوبى دى بيجا «لا بد من مخاطبة العامة بكل ما فى الأسلوب من بلاهة» ، قد تم اتباعها حرفياً ، ولكن من خلال وضع مخالف : لوبى ، كمؤلف مسرحى ، لم يعرف قط تلك العزلة التى هى ديدن الكتاب الجدد للمسرح الإسبانى .

رودريجيث بوديد Rodríguez Buded :

ثلاثة أعمال أفرزها قلم هذا الكاتب تدرجه داخل إطار مجموعة مسرح الاحتجاج والإدانة : الجُحر la madriguera ، رجل نائم Un hombre duerme ، الثرثار El charlatón(١٥).

الجحر La madriguera تدخلنا إلى البيئة القذرة لمنزل تعيش فيه عائلات كثيرة وأفراد يؤجر لهم المنزل من الباطن بحيث يكون من حقهم استخدام المطبخ . وبدون أن

يكون هناك شئ يجمع بينهم ، سوى الظرف الإلزامى لحياتهم سويا فى مكان واحد ، مع ما يغطون فيه من فقر مدقع ، يعمد الكاتب إلى أن يظهر لنا عن طريق تقنية واقعية دقيقة دراما مجموعة من البشر حكم عليها بالتعايش القهرى . من هذا التعايش القهرى ، الذى فرض على الأشخاص عبر وضع اقتصادى واجتماعى مشترك ، وليس من السوء الفردى لكل واحد من المستأجرين ، حيث تنشب لأتفه الأسباب عمليات العنف، والقسوة ، والنفاق ، والحرب الصامتة التى يشنها كل منا على الآخر . إن التصور الذى تبناه سارتر – الجحيم يتمثل فى الآخر – يفرض نفسه علينا ، ذليلاً ومقصوراً على موقف اجتماعى معقد ، فى هذا الجحيم الصغير من عالم الجحر La madriguera ، الجحر الذى دفع بمجموعة من الضحايا للدخول فيه بفعل مصير اقتصادى واجتماعى مشترك والتعايش بلا حرية ، دون ما خصوصية أو «أسرار» قاصرين جهودهم على الدفاع عن أنفسهم باللجوء إلى سياسة الهجوم . إن التحديد الظاهرى للمدلول الاجتماعى للدراما – المشكلة الخاصة بالمستأجرين – تكتسب هنا دلالة أكبر ، حيث يقصد بأن يقدم من خلالها ، حيث الموقف الراديكالى للاحتجاج والإدانة ذى الطابع الاجتماعى ، هذا العذاب للتعايش المفروض .

فى عمله رجل نائم Un hombre duerme يقوم روردجيث بوديد بالاستخدام التناوبى لتقنية الواقعية النقدية Rredlismo critico وتقنية المهزلة التى تنتمى إلى أصول لا معقولة وبعض العناصر الخاصة بمسرح اللامعقول . وهكذا ، فى الحقيقة ، يبدو موقف الزوجين اللذين يقومان بدور البطولة لا معقولا ، فهما مجبران على أن يعيشا منفصلين وذلك لاستحالة تأسيس عش للزوجية ، البيت الذى يرتجلون وجوده يوماً من كل أسبوع حول مائدة لإحدى مقاهى الحى . من خلال هذا الموقف الذى تبدأ به أحداث الدراما يشن المؤلف هجومه العنيف بتقنية لامعقولة على «عمليات البر والإحسان» المقننة التى ترد بها المجتمعات على موقف اجتماعى ظالم ، «إحسان» يكشف النقاب عنه فى صورة ساخرة ويقدم كحالة غش وحشية ، كلعبة قذرة «للضمائر الطيبة» .

أما الثرثار El charlatón ، الأكثر غموضاً بين الأعمال الثلاثة ، فتحكى لنا حكاية غريبة للاستغلال – لابنة من قبل أبويها – والانتقام ، فى صورة مستترة ، مقنّعة تحت أسماء الحب والرعاية ، وكلاهما يعملان هنا بقيمة الرمز الدرامى . ها هى ، على سبيل المثال ، عبارة تتلفظ بها لويسا Luisa ، الابنة ، التى تبدو لنا عبارة دالّة على

المعنى «المستتر» للدراما : «حين تتعرض الواحدة لطغيان ساخر ، مثل الطغيان الذى يمارسه والداى ، فإن وسائل الانتقام البسيطة التى تملكها بين يديها هى ، بلاشك ، ساخرة وقبيحة» (الفصل الثالث . ص ٦٦) . داخل هذا الطغيان المسموح به ، رغم أنه طغيان مستتر ومنافق ، يبرز عنصران مميزان لموقف لاشئ فيه يُسمى باسمه وفيه يتم التظاهر بالسعادة : الخوف والكذب .

– خوسيه مارتين ريكويردا (١٩٢٥) José Martín Recuerda (1925) :

نشأ فى غرناطة مثل جارثيا لوركا ، وهنا أصبح يجعل من الأندلس مكانا أيضاً تجرى فيه أحداث أعماله الدرامية ، أندلسيا المأساوية العنيفة ، المحاصرة بواسطة ضغوط وأعمال قمع جنسية ، مُعلَّمة بنوع من التفرقة الأرضية ، هنا أو هناك لما هو اجتماعي وفردى خالص ، ومسكونة من قبل أشباح الخوف ، والقسوة والكراهية ، أندلسيا المرُة القاسية . وحين قصد خوسيه مونليون إلى رسم العلامات المميزة للتناول المسرحى لأندلسيا عند لوركا وكاتبنا مارتين ريكويردا ، كتب يقول – فى أعماله الهامة التى لابد لدارسى المسرح الإسبانى المعاصر أن يطلع عليها – : «إن الحساسية التى تمتع بها لوركا ، وواقعيته من الحوائط والأحزان ، هى المعبر الذى يصل بين كتابات مارتين ريكويردا وبين الحكايات القديمة للجوع ، والهجرة ، والعنف . إن العادة التى درج عليها مارتين ريكويردا فى تحديده لزمن أعماله – فى الجزء الأكبر منها يلمح الكاتب إلى الحرب الأهلية وتظهر شخصيات كان لها دور فيها أو قاست ويلاتها – يأخذ ، بسبب هذا ، قيمة لا يجب أن تضيَّع . فى النهاية ، فإن الأشياء لا يمكن وصفها بأنها أفضل أو أسوأ فى أعمال لوركا ، على الرغم من وجود فارق هام : إن لوركا يبدى اهتماما بأشخاص فى حالة تهدم ، بأناس مازلوا يحاولون العناية بمظهرهم ، بينما ريكويردا يولى وجهه شطر واقع يحتضر ويأخذ طريقه إلى عالم الفناء . ولهذا فنرى أن الالتزام الاجتماعي من قبل أعمال لوركا يبدو لنا فى صورة أكثر رقة ودقة ، فى صورة محملة بكثير من التعبيرات الدفاعية ، بالمتناقضات بين الواقع والكلام . أما مارتين ريكويردا فيشغل نفسه بأناس لايهتمون بمسألة الدفاع عنهم . ويأتى الاتهام القائم فى أعماله ليأخذ بدايته على وجه التحديد هنا : فى الوجود البسيط لهؤلاء الشخصيات المفْزّعة»(١٦).

من بين كل كتاب هذه المجموعة يعد مارتين ريكويردا ، بلاشك ، أكثرهم اقترابا، وخاصة فى أعماله الأخيرة ، إلى عالم «مسرح القساوة» . والذى تمتد جذوره إلى الفن الدرامى عند بايى - انكلان ، والذى يعد واحداً من أوائل الكتاب الأوروبين - كما أشرت إلى ذلك فى مكانه - الذين عالجوا «مسرح القساوة» .

قام مونليون بتمييز مرحلتين للكتابة المسرحية عند مارتين ريكويردا . الفترة الأولى لعب دور البطولة فيها أشخاص يحتضرون ، ضحايا لوسط عدوانى ، ولا يصل بهم الأمر إلى التمرد عليه ؛ وفترة أخرى قام الأفراد دون ما تخل عن هذا الواقع العدائى ، بتحمل التبعات ومواجهتها . ومن بين أعمال الفترة الأولى : البطحاء lla llanura ، المهرج وقرى الجنوب El payaso y los pueblos del sur ، والمسرح الصغير لدون رامون el teatrito de don ramón ؛ وأما أعمال الفترة الثانية ، فمن بينها نجد : مثل عصر الطريق الجافة Como las secas canas de camino ، المتوحشات فى بوينتى سان خيل La salnajes en el puente san gil والمسيح El girsto[17]. هذا التقسيم شهد به الكاتب نفسه وهو نتيجة لوعى ذى مغزى لموقف ليس مأخوذاً فقط إزاء مسرحه ، وإنما إزاء واقع تعيش داخله . وفى إشارة من الكاتب لافتتاح المسرحى الصغير لدون رامون El teatrito de don ramón ، كتب : «من هذا الافتتاح تعلمت درساً عظيماً : أنه لابد من أن يدخل الكاتب بكل قوة فى مجال المسرح ، محمساً النفوس ومقاتلاً ، وجهاً لوجه ، مع الجمهور . ألزمت نفسى بأن أبث روح التمرد دائماً ، وأن يمجدوا دائماً ضمائرهم ، ويرفعون أصواتهم بالصياح ، وألا يتركوا أنفسهم تموت غرقاً فى أى وقت، لأن للإنسان الأسبانى لابد أن تقدم له هذا : صراع ، عاطفة ، حدث ، تمرد ، عزاء ، عطفاً ، وعلى الأخص ، ألا يموت بين حالات البؤس التى يعيشها . إن هذه أفضل طريقة لجعله يستيقظ من سباته الظاهرى: عارفين بأننا نرغب فى الصياح، بأننا نحيا ، بأننا نعيش لحظة ترقب ، ننتظر ، ألا نموت» (ريكويردا ، تاوروس ، ص ٥٥) .

إن الأعمال الثلاثة الأولى تقدم - كتب مونليون - «الأندلس .. منغلقة اجتماعياً ، بها أناس يعمدون إلى الغناء فقط» ، «جنوب خانق ، هادئ ، به أناس يحتضرون» ، حيث توجد «ضحايا الحرب المتأخرة ... موت ناجم عن موت آخر قديم وفواجع» (البطحاء la llanura) أو «التلميحات إلى الحرب وإلى ما بعد الحرب» (los átridas أتباع أتريو) . فى البطحاء la llanura - مازلت أذكر كلام مونليون - «نرى كل

أجساد المفقودين قد دفنت ، إنها المقبرة الكبيرة الأهلية المنشورة تحت أشعة الشمس ، الأرض التى سقط فيها جسد زوج البطلة بعد إطلاق الرصاص عليه ... «فى نفس الوقت الذى تحرث فيه الأرض لأول مرة من أجل زراعتها» . فى المهرج وجماهير الجنوب El payaso y los pueblos de sur ، طبقًا لقول ذكره مونليون ، «فإن فشل هذا السيرك يعود إلى بعض الجماهير المظلومة البائسة التى لم تعد قادرة على أن تضحك إزاء أملوحات مهرجيها . إن نفوسهم ملأى بالألم ، بالكراهية ، وبالانتقام» .

إن الأعمال الثلاثة توجه اتهاماتها – يقول مونليون – «إلى قدر من عدم المساواة بين الواقع الذى لا ينكر وثراء العالم المطروح والتقنية – فى معنى أكثر اتساعًا وأكثر فنية – التى تم تنفيذها . إن المؤلف ، فى لحظة من اللحظات ، يعتريه حالة من الحماس المفرط ، فينقلب على العمل ، بلا أدنى قاعدة غير صراحته . ومن هنا يأتى الإبهام التفسيرى . وبعض الحشرجات التى مصدرها المؤلف قبل الواقعية الدرامية الموضوعية»(١٨).

أما بالنسبة للمسرح الصغير لدون رامون El teatrito Don Ramón de ، فإنها تمثل حكاية أخرى من حكايات الفاشلين . فى هذه الحال يقوم عدد من الممثلين الهواة فى مدينة إحدى المحافظات بعرض معجزة «Berceo برثيو» ، والتى لاتهم أحداً ، بحيث يصل العرض إلى نهايته حاملاً معه العزلة التى تبدو فى أكثر صورها التأثيرية ، والتى لا يصفق لها سوى موسيقى فاشل وممثلة قديمة . فى هذا العمل «يمكن لنا – كتب مارتين ريكويردا – أن نرى جبن مجموعة من الأشخاص العُزّل الذين يحلمون وليست لديهم الشجاعة للإعلان عن تمردهم . أيرجع هذا النوع من الفشل والإحباط إلى زماننا الذى نحياه ؟ أعتقد أن ذلك صحيحاً» (ريكويردا ، تاوروس ، ص ٥٦) .إن صورة هذا الإحباط تبدو لنا ، مع هذا ، أكثر غنائية منها درامية . هذا العمل : المسرح الصغير لدون رامون El teatrito Le Don Damón هو عبارة عن قصيدة جميلة ورقيقة ، حزينة ، ومؤثرة ، يتم إنشاءها من قبل مجموعة من الأصوات وممثلة على خشبة المسرح ، عبارة عن رثاء مؤثر يقوم فيه المؤلف بنقل ، جاعلاً منها أمراً موضوعياً على خشبة المسرح فى بعض الشخصيات، تجربة تعريفية ذاتية لما يقدمه لنا ، كاعتراف ، المشهد الأخير . «المسرح الصغير – يقول مؤلفه – ... كتب يرشح حزنا والأشخاص يتركون أنفسهم للوقوع فى التهلكة ، أو بالأحرى ، فهم فى نفس هذه التهكلة منذ اللحظة الأولى التى

يرفع فيها الستار . والأمل البسيط الذى يشد من أزرهم نعلم باختفائه فى أسرع وقت . لا يتمردون فى أى وقت . يلقون بأنفسهم إلى التهلكة ، كما حدث لى من أيامى الأولى التى أمضيتها بالقرية» (ريكويردا ، تاوروس ، ص ٥٥) .

فى عمله : «مثل عصىً الطريق الجافة» يعود الكاتب ليقدم لنا ضحية أخرى لمجتمع متوحش وقاسٍ : مدرسة ريفية عليها أن تهجر مدرستها والقرية وسط الحجارة الملقاة عليها من قبل الأهالى . وهنا لا تصبح الصورة الدرامية الأساسية هى الإحباط، وإنما هى غيبة الحرية والتفتيش الطاغى لشعب قاس ومنافق . وتبعاً للأثر الذى تركه جارثيا لوركا - أثر الأعمال الهزلية - تجمع هنا ، فى المعالجة الدرامية اللامعقولة للسيدات التقيَات ، بصمات بايى - إنكلان وبصمة ألبرتى فى «الإنسان قبيح الخلقة» El adefesío .

إن العمل الأول الذى يمثل فترة النضج عند مارتين ريكويردا ، هو ، بلاشك ، المتوحشات فى بوينتى سان خيل Las salnajes en el puente San Gil والتى كتب فرانيشكو جارثيا بابون عن إفتتاحه على مسرح «إسلابو» بمدريد : «كان ذلك بشكل همزة ، ثورة ، حركة ، خرقا ، وفى أحيان كثيرة ، تأثيراً فى عرضه المسرحى . كان عرضًا ثائراً ، مثيراً وله طابع أيبيرى ، ذا أصوات، خمر ، قسيسين ، أتقياء ، عاهرات ، مجانين ، رجال شرطة ، كل ذلك خرق بالأمس مسرح «إسلابا» . إن الدراما الجديدة الإجتماعية ، الذى أتى فى صورة مباشرة هذه المرة ، تم تقديمه لنا ليلة أمس فى إطار جو غير معتاد من الحركة والثورة ... جو مكهرب انتشر فى الصالة، وفى مرات كان الأمر يمتعنا بصورة أكبر وفى أخرى بصورة أقل ، ولكننا استمر بنا الحال فى هذا الجو المهرب فوق ظهر هذا الحيوان الجبلى الشائك الذى لا يتوقف وكان يكون هذا العرض المسرحى» (ريكويردا ، تاوروس ، صفحة ٧٠) . وناقد آخر ، سيرجيو نيبيا ، كتب عن هذا الافتتاح : «فى الواقع ، تكمن حقيقة العمل فى : الدوار ، الاحتدام ، الإفراط والعقاب ، كل هذا فى صورة محكمة ، أحكم اختياره ، حلّ فى صورة جيدة» (نفس العمل ، ص ٧٣) . وذاكرا فى نقده كإشارة سابقة لهذه العمل، روخاس ، كيبيدو Quevedo وبايى - إنكلان Valle-Inclan ، وجويا Goya ، وسولانا Solana ... كتب لاورو أولمو عن إحدى مرات العرض : «قامت واحدة من بين الحاضرات فى البالكون واقفة على قدميها فى غضب ، وكما لو كانت قد هربت من

العمل ، طالبت بأعلى صوتها برأس المؤلف» ؛ والذى يفسره : «بالطبع ، فإن إثارة ردود أفعال مثل هذه المذكورة ، إطلاق الغضب من عنانه بهذه الصورة ، يعد بمثابة الدخول العميق فى أغوار النفس بطريقة تقليدية ، تمت مراقبته من قبل فريسة مفقدة للحيوية» إنه ، فى النهاية ، الهدف الواضح والضرورى لكاتب يعرف بأى ورقة من أوراق اللعب - بأى ورقة خطرة - يمارس لعبته» (العمل المذكور ، ص ٣٥ - ٣٦) .

إن هذه الآراء النقدية الثلاثة قد أبرزت شيئًا أساسيًا فى العمل : عنف اللغة الذى تم التعبير عنها به وكذلك الحديث الدرامى . عنف كلى ومطلق : للشكل والمضمون والدلالة .

إن الأسطورة سهلة للغاية . وصول إحدى الشركات المتخصصة فى حفلات الاستعراض إلى إحدى القرى الأندلسية - قرية تحمل فى طياتها القيمة الرمزية الوطنية : قيمة إسبانيا المتوحشة[١٩] - وهو الأمر الذى يؤدى إلى تفجر سلسلة من ردود الأفعال العنيفة المتوالية : عمليات العنف التى قامت بها السيدات الشهيرات فى القرية حيث احتججن أمام السلطة الكنسية وتمكنّ من الحصول على وقف العرض ومقاطعة الفنانين العاملين فى مجال المسرح المغلق ؛ أعمال العنف التى قام بها الشباب، الذين انفجرت رغباتهم الجنسية بصورة حيوانية ، فقاموا بالدخول عنوة إلى ساحة المسرح واغتصبوا «الفنانات» ، مما أدى إلى وفاة إحداهن ؛ أعمال العنف التى قام بها أزواج السيدات الفضليات ، حيث ينتظرون اللحظة الملائمة فينتهزونها للانقضاض على عضوات الكوراس حتى يشبعوا رغباتهم الجنسية المكبوتة فى الخفاء ؛ وفى النهاية ، تأتى أعمال العنف التى قامت بها الفنانات أنفسهن اللاتى يعتدين فى غضب شديد ، ردا على الاعتداء الذى كُنَّ هدفًا له ، على الراهب ، الممثل للسلطة الكنسية ، والذين يرون فيه المسئول عن كل ما حدث . هذه السلسلة من الاعتداءات العنيفة المتتالية تصل إلى نهايتها باستجواب «المتوحشات» من قبل مأمور الشرطة ، الرد المتحدى من قبل هؤلاء المتوحشات ، اللاتى بعد أن كن مُتَّهَمات تحولن إلى مُتَّهِمات، وانغلاقهن داخل سيارة الشرطة لحمل المساجين والتى صعدن إليها يغنين أغنية شعبية تحولت إلى أغنية تحدٍ، إلى أغنية حرية لا تقمع أطلقنها فى وجه السلطة ، والنظام المفروض ، والقمع والمجتمع. إن العمل كله ، منذ المشهد الأول وحتى النهاية ، يكمن فى صيحة احتجاج كبرى، إحدى الصيحات المدوية التى أُطلقت فى عالم المسارح

الإسبانية فى هذا الربع الأخير من القرن . صيحة احتجاج ضد الجمهور غير الواعى ، ضد البرجوازية ، ضد الكنيسة الإسبانية ، ضد الأثرياء ، ضد السلطة ، ضد كل مجتمع وطنى ذليل ، مُخدّر ، مُعْمَع ، وتسود بين صفوفة التفرقة العنصرية . صيحة يتم تلخيصها فى المقاومة الأخيرة للصمت الذى يريد مأمور الشرطة أن يفرضه : «لا للصمت !» « ! لا للخوف !» «! لقد خسرنا كل شئ !» ... فى هذه الصورة أتت العاهرات يحتججن . فيكسرن الصمت ، فى وجه هذا الصمت الثقيل ، الكثيف والجائر المقرر من قبل بيرناردا ألبا عند الكاتب لوركا .

«من هن المتوحشات ، ومن هم المتوحشون فى بوينتى سان خيل ؟ ، هذا سؤال سأله لنفسه جونثاليث كازانويا . ورد على هذا التساؤل بسخرية مريرة : «فى إسبانيا ، «الآخرون» هم دائمًا المتوحشون ، بالإضافة إلى أنه ، بالطبع ، من الممكن أن تتم البرهنة بالبيانات على من يكون أكثر وحشية من غيره» (ريكويروا ، تاورويس ، ص ٧٨) . وبعد أن عرض العمل من جديد على يد مجموعة «كوارت ٢٣» ، بلنسية فى يونيو عام ١٩٧٢ ، فقد حاز العمل ، المتوحشات ، مرة أخرى ، على نجاح جماهيرى ونقدى ، وهو نجاح منطقى إذا ما أخذنا فى الاعتبار نوعية ، وقوة ، وعمق الدراما التى يكتبها ريكو يردا ، المَعْلَم الهام فى تاريخ المسرح الإسبانى الجديد .

المسيح El Gristo تأتى فى صورة نقد عنيف للروح الكاثوليكية الشعبية التى يؤمن بها الشعب الإسبانى ، والذى تقدمه فى صورة شكل دينى مُعجِز ، خارجى ، دون أى عمق مضمونى دينى ، يترك نفسه فى يد المحسوس ، المتجسد أمامه ، ولكنه يخلو من روح الحنان والعطف وحب الآخر ، الشكل الكاثوليكى الكامن فى الأمور الظاهرية والمستخدم من الجميع – الشباب ، السيدات والسلطات – كسلاح وكقناع . وبطل هذه الرواية الجديدة «للشعب المتوحش» سوف يكون راهبًا شابًا ، يؤمن ويعمل فى إطار مسيحية إنجيلية ، ذات أصل توفيقى بعدّى ، والذى يصل به الأمر إلى مواجهة غضب الجماعة حين يضرب بقبضته صورة المسيح – المسيح الذى لا حياة فيه ، مجرد قماشة للزينة ملونة – والتى تعتقد فيها كل الخرافات الدينية لهذا الجمع الغفير . وحين تم العفو عنه من قبل روما ، نجد أن الشعب ، وكل قواه الحيّة» ، والذى يدين الراهب عدم التزامه بالأخلاقيات ، لا يسمحون لأنفسهم بالعفو عنه، تاركينه يحتفل بصلواته وحده ، حيث تبدو الكنيسة خاوية على عروشها . وحده ، ولكنه قادر وعلى استعداد لمواصلة القتال .

الشباب والسيدات «والقوى الحيّة» هى نفسها التى كانت متواجدة فى العمل السابق ويلقون نفس المعالجة الدرامية : صحيات ، مَسٌ وهيستيريا . إن كل واحد من الشخصيات هو نتيجة لمعسكر القوى الذى تتلاقى فيه الأفراد والجماعات . كلهم يحملون أسماء شخصية (أسماء أعلام) ولا يمكن لها أن تطلق على آخرين ، وليست أسماء جنس ، وذلك حين استوعبهم الكاتب على اعتبار أنهم أفراد دراميون فى المستوى الآنى للحدث . ولكن هذه الفردية الخاصة بهم هى ، فى نفس الوقت ، تمثل عقداً ومواقف جماعية مستترة ، والتى لا يمكن التعبير عنها بالتحديد فى الساحة المسرحية إلا بهذا البيان الفردى فقط . إن القدرة على خلق أشخاص فردية وجماعية فى نفس الوقت ، يعملون على إبراز أنفسهم فردياً وجماعياً فى نفس الوقت أيضاً ، متجنبين التجريد الذى يحمل فى طياته النظرة التعبيرية للواقع ، هو عمل بطولى غير قليل من الكاتب .

فى المرة الأولى التى نولى اهتماما بمسرح مارتين ريكويردا كتبنا : «إن الأب خوان يبدو لنا حالة روائية – من الرواية الفرنسية – ولكنه مزيف داخل السياق الاجتماعى الذى يتحرك فيه . هكذا يتحول عنف «المتوحشات» هنا إلى تأثيرية عالية . والدراما ، رغم اشتمالها على بعض المشاهد القيمّة وأهمية الصراع ، نجدها قد أصيبت بالفشل والإحباط نتيجة الإفراط» . يبدو لنا اليوم أنَ رأينا هذا غير عادل . من الصحيح أننا نرى فى الأب خوان حتى الآن عناصر روائية ، كما نراها فى بعض مشاهد أخرى من العمل . ولكن هذه العناصر ليست هى التى تكشف عن ماهيته كشخصية داخل العالم الدرامى الذى يتحرك فيه . ويتكلم . إن الأب خوان يقوم هنا بدور الضمير الذى يحاول كشف النقاب ، أو بالأحرى ، يحاول تفجير بنية عقلية وقريحة جماعتين تم الكشف عن ماهيتهما عبر العرف التقليدى بالشكل الوجودى والشعبى للتدين الإسبانى . إنه التفجير الذى يخرج إلى دائرة الضوء الأصول غير الدينية للبنية ، والتى تستتر تحت عباءتها الظلم ، والخوف ، والجوع ، والجنس المكبوت، والقسوة . العنف ، الذى هو عنف السرقة ، عنف « أعياد القربان» الدينية – ها هو الراهب يخترق ويمزق بسكين صورة المسيح العجوز بالضبط مثلما يخترق ويمزق الضمير المستتر «للكاثوليكيين» من أبناء الشعب – إنه ، من ثم ، يصبح أمرا مؤثراً ، ولكنه التأثير المتأصل فى كل طقْس يحاول أن ينتهك أمراً من الأمور الثابتة . هذا الطقْس المسرحى للانتهاك هو ، من جانب آخر ، ضعفين : انتهاك للشعب – عبارة عن إسبانيا داخل الدراما وانتهاك المسيح – إسبانيا صاحبة الجماعة الوطنية الخارجة عن عالم الدراما والذى تشارك فيه بنصيب وافر .

إن الآراء السابقة لا تمثل حائلاً بالنسبة لنا حتى نستمر من رؤيتنا لخطر قابع في هذا العمل يعمل على تهديد الحقيقة الدرامية ، وبالتالي ، الفاعلية الاجتماعية والقيمة الجمالية ، ليس فقط لمسرح مارتين ديكويردا ، ولكن لجزء من المسرح الأسباني الجديد المتبني للاحتجاج والإدانة : إصطلاحية - ليس من الناحية الاجتماعية وإنما من الناحية الجمالية - للاحتجاج والإدانة في عظمة أكثر وتحديده - كما يقال الآن - «بالسوداوية» . السوداوية التي تجد لها سنداً في المجتمع ، ولكن تقنيتها وتحديدها الأيديولوجي يبدو لنا أمراً في غاية الخطورة بالنسبة للفاعلية الغائية للفن الدرامي .

يبلغ هذا «الفن الدرامي للعنف» ذروته ، والذي يفهم الساحة المسرحية على أنها المكان المسرحي المناسب لطرح احتفالية بالقسوة الجماعية ، في عمل بعنوان : Las arrecogías del Beaterío de Santa María Egipciaca ، الذي كتب عام ١٩٧٠ ، والذي يضع له مؤلفه عنواناً فرعياً آخر هو «احتفال إسباني من جزئين» Fiesta erpnola endos partes . ها هو مارتين ريكويردا قد وضع مرة ثانية على خشبة المسرح - وللأسف أن ذلك مجرد تعبير مجازي - ماريانا بينيدا Mariana Pineda ، بطلة الحرية في جرانادا (غرناطة) في زمان الملكية المطلقة لفيرناندو السابع ، والتي خصص لها جارثيا لوركا ، الغرناطي هو الآخر مثل ماريانا ، بحب عميق ، واحداً من بين أعماله الدرامية الأولى ، قامت بعرضها لأول مرة مارجاريتا إكسيرجو عام ١٩٢٧ . في إسبانيا خلال فترة السبعينيات منع عمل ريكويردا ، لاماريانا ، وما تمكنت أية ممثلة من تجسيد هذه الشخصية على خشبة المسرح . في علاقتها بالزمن التاريخي للوركا فإن ماريانا التي كتبت من عام ١٩٢٧ كانت تقل في خطورتها عن ماريانا عام ١٩٧٠ في علاقتها بالدراما التي كتبها ، حيث إن إمكانية التماهي بين ديكتاتورية بريمو دي ريبيرا وإسبانيا ماريانا بينيدا كان أبعد من نفس الإمكانية بين هذه وإسبانيا عام ١٩٧٠ . من ناحية أخرى ، فعلى الرغم من أنه من دراما لوركا وُجد عمق سياسي مزدوج ، فقد كشف عنه النقاب عن طريق المعالجة الغنائية للموضوع ، بينما في دراما ريكويردا يعد عمقها السياسي هو الظاهر . إن الكاتب المسرحي لعام ١٩٧٠ ، الذي بلغ أشدة ككاتب مسرحي أكثر من لوركا في عامي ١٩٢٣ - ١٩٢٧ ، قد قدم لنا الصياغة الحماسية ، الملتزمة من الناحية السياسية ، والتي لم يقدمها إلينا لوركا . بالتأكيد لأن هذا الالتزام لم يكن ضرورياً في إسبانيا لوركا كما هو بالنسبة لإسبانيا مارتين ريكويردا . لابد من التأكيد الفوري على أن الطبعة التي ظهرت عام ١٩٧٠

هى فى الحقيقة تفوق الأخرى التى جاءت عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٧ ، ليس بسبب التزامها السياسى ، الأمر الذى يقع فى مجال الأخلاقيات ، وليس الجماليات ، وإنما بسبب ما تحمله من قيم درامية صارمة . كما أنه بالإمكان التأكيد أيضًا على أن ديكويردا يذهب بهذا المفهوم عند لوركا - المفهوم الذى بدأه فى ماريانا بينيدا ، ووصل إلى منتهاه فى أعماله التراجيدية والهزلية التالية - ، مفهوم المسرح باعتباره المكان المناسب لكى تتكامل فى وحدة مسرحية الفنون التشكيلية ، والسمعية والحركية الراقصة ، وذلك إلى أبعد مدى له . إن ريكويردا ، نظرًا لإدراكه لمفهوم الساحة المسرحية على أنها مكان لتنفيذ المسرح - العرض كلية ، عن طريق تكامل البنية الإشارية ، البنية الموسيقية ، البنية التشكيلية والبنية الشعرية ، يصبح الكاتب الذى يأخذ على عاتقه مواصلة - ليس كالوريث الصامت ، وإنما المبدع - خط ، بدأ مشواره فى القرن العشرين عند بايى - إنكلان ، مارا بلوركا وألبرتى . وكما كان الحال عند لوركا ، المؤلف ومخرج «La Barraca الكوخ» ، نجد فى ريكويردا هذا الجمع بين الكتابة والإخراج المسرحى ، فى بداية أمره عمل على رأس «المسرح الإسبانى الجامعى» فى غرناطة ، وفيما بعد عمل أستاذا لكرسى «خوان ديل إنثينا Juan del Encina بجامعة سالامنكا ، حيث عرض منذ قليل صياغته الجديدة لأهل فارس Los persas ، لإسكيلوس .

فى عمله : Las arrecoías نجد أن ريكويردا يزيل الحواجز بين خشبة المسرح والصالة ، جامعا بينهما فى مكان يفوق مجموعهما ، مكان يشكل العالم الدرامى الأصيل الذى يقوم فيه الممثلون ، معًا ، والمتفرجون بالاحتفال بنفس الحفل ويصبح كل منهما شاهدًا فاعلاً لدراما واحدة - رغم أنها تمثل ثنائية من الناحية التاريخية - والتى تجد نقطة التقائها مع : بيت العبادة لسانتا ماريا المصرية ومؤشر جماعى ، علواً على الوقت ، هو حكاية موت وآلام ماريانا بينيدا . ماريانا بينيدا ، التى أدينت بلا إدعاء ، والتى أصبحت قصتها لا تعنى حياة فرد تاريخى بعينه ، وإنما تحولت ، أو من الأفضل ، بدأت تتحول خلال العرض المسرحى ، إلى حكاية هذا الجمع المحتشد فى الساحة المسرحية ، وذلك عن طريق إلغاء المسافات الطبيعية بين الخشبة والصالة والمسافة الزمنية بين غرناطة ١٨٣٠ وإسبانيا ١٩٧٠ ، فى الاحتفال بحفل مشترك . الأغانى الشعبية والرومانثى، فى صورة شعرية جميلة وبسيطة وخلفية دلالية غالبًا ما تكون فى شكل سياسى تؤدى ، مثلما هو الحال بالنسبة للرقصات ، دورها كعناصر

وحدة تعريفية بين الزمنين التاريخيين ، حيث يعنيان نفس الشئ بالنظر إلى الماضي الذى تم تحديثه فى بيت العبادة Beaterio ، والذى بالنظر إلى الوقت الراهن لا يعنى سوى المكان الذى يعبد فيه . هكذا ، فإن كوراس «Las arrecogias» هو ، فى نفس الوقت ، خيال درامى للماضى وللحاضر. إن خوفه وتمرده عبارة عن تشخيص ومثالية ، إثبات ودعوة . إن «الاحتفال الإسبانى» ، بكل عنفه وفرحته العدوانية ، يحدد ويبرز دراما ماريانا و « Las arrecogías» لاس أريكوخياس» . التى هى دراما إسبانيا . (انظر النص فى بريمير آكتو ، ١٩٧٤ ، عدد ١٦٩) .

إذا ما كان فى المشهد الأخير للمتوحشات ... Las salvajes ، قامت هؤلاء بكسر الصمت الذى أعلنته بيرناردا ألبا فى صورة صاخبة ، فإن «Las arrecogías لاس أريكوخياس» لبيت العبادة Beaterio قد ألغته تماماً وإلى الأبد . فى عام ١٩٥٧ ، تاريخ الطبعة الأولى لكتاب المسرح الإسبانى المعاصر Teatro espaimol contemporáneo ، كتب تورنيتى بايستير : «إن الميراث المسرحى للوركا ... موجود هنا ، ينتظر ذلك الجميل الذى يجرؤ على حمله» (ص ١١١) . فى عام ١٩٧٠ أصبحت هذه العبارة التى أطلقها تورينتى بايستير غير صالحة : فها هو مارتين ريكويردا قد حصد التركة فى شكل إبداعى . إلى متى ستظل أعمال السرقة مستمرة لانتزاع المسرح المخصص للجمهور الإسبانى ومن حقه أن يملكه ، ذلك المسرح المتمتع بأهمية تاريخية لا يمكن إنكارها ؟ إذا ما قلنا بأن خوسيه مارتين ريكويردا كاتب مهم بالنسبة للمسرح الإسبانى الراهن لا يعد ذلك تكهنا وإنما هو حقيقة ثابتة .

– رودريجيث ميندث (١٩٢٥) Rodríguez Méndez (1925)

يعد رودريجيث ميندث ، الذى كتب مسرحه باللغة القشتالية وعاش على أرض برشلونة ، موثقًا اتصالاته بالمجموعات المسرحية الكتلانية ، مؤلف مجموعة هامة من الأعمال الدرامية ، والتى لم ينشر منها ويرى النور على خشبة المسرح سوى جزء بسيط فقط . وها هى بعض أعماله : عربات القطار الخشبية Vagones de madern (١٩٥٨) ؛ أبرياء مونكلوا Los inocentes de la Moncloa (١٩٦٠) ، دائرة قرطاجنة الطبشورية El círculo de tiza de Cartagena (١٩٦٠) ، جنى العنب فى فرنسا

(١٩٦١) La ibatalla de Verdun معركة بردو (١٩٦١) ، La vendimia de Francia الشَرَكْ (١٩٦٢) La trampa ، باب الظلمات La puerta de las tinieblas (١٩٦٣) ، الأمس الضائع El vano ayer (١٩٦٣) «الجيتو» أو الترقى غير المحتمل لمانويل كونتريراس La irresistible ascension de Manuel Contreras (١٩٦٤) ماريا سلودوبيسكا María Slodowska (١٩٦٤) ، اليد السوداء La mano negra (١٩٦٥)، العرس الشهير للبينجافو ولافاندانجا Bodas que fueron famosas del Pingajo y la fandanga (١٩٦٥) ، «مجرمو مدريد» Los quinquis de Madrid (١٩٦٧) ، حكاية البعض Historia de unos cuantos (١٩٧٠) . ثلاثة أعمال قصيرة - صاحبة الحانة والخابيات La tabernera y las tinajas ؛ حكاية المحكوم عليهم Historia Le forzados ؛ الدفاع الذرى Defensa atómica، تأتى لتكمل مجموعة أعماله[٢٠]. لنتعرض بالحديث عن بعض هذه الأعمال ، والتى من خلالها يصبح بمقدورنا أن نصل إلى تكوين نظرة كافية عن مسرح رودريجيث مينديث .

فى عربات القطار الخشبية Vagones de madera ، العمل الذى ظهر فى فترة كتاباته المسرحية الأولى ، نجد عنصرين سوف يستويان على أشدهما فيما بعد بصورة أكبر وتطور أوسع فى مسرحه : موقف نقدى اتهامى وإدانى ، ولغة قوية وفظة غير بارزة الملامح . تجرى وقائع الحدث الدرامى فى عام ١٩٢١ وفى مكان واحد : عربة سكة حديدية تقل جماعة من الجنود متجهين إلى حرب أفريقيا . الجنود الذين هم فى الحقيقة ، عبارة عن كمّ مُهمل ، وبهذه الصفة تم تجنيدهم وتكديسهم داخل عربة قطار عسكرى . فقط لديهم علم بأن عليهم أن يقتلوا حتى لا يصبحون هدفًا للقتل من قبل الآخرين ، ولكنهم يجلهون تمامًا سبب وهدف الحرب . إن الحرب هى فقط المكان الذى تتم فيه المجزرة البشرية و - كتب مونليون - «أصبحت هكذا مطروحة باعتبارها نقطة فصل بين الموت أو القتل ، دون أن يفهم الجندى الميكانزم الحقيقى للموقف» (رودريجيث مينديث ، تاوروس ، ص ٣٤) . وبنفس الطريقة التى يصبح فيها السفر والهدف الذى قاموا به من أجله - الحرب - خاليان من أى معنى بالنسبة للجنود ، فيخلو من أى معنى أيضا ما يحدث بينهم على مدى هذه الرحلة : مناوشاتهم ومشاجراتهم وتلك المشاجرة التى أسفرت عن موت واحد منهم - إن القائد (العريف) والجنود هم فى الحقيقة ضحايا على حد سواء يقادون إلى المذبح فى عربة قطار خشبية ، عربة أخرى

في سلسلة العربات الخشبية الطويلة . لا أكثر ، ولا أقل . ضحايا لم تختر شيئًا ، ولن يكون بمقدورها اختيار شئ في المستقبل . الجميع وقع ضحية عملية سرقة موحدة : سرقة المصير .

أما في عمله : أبرياء مونكلوا Los inocentes de La Moncloa ، فنعود من جديد لنلتقي مع ضحايا آخرين ، هم في الحقيقة نفس الضحايا : ليسوا جنودا يخرجون إلى جبهة القتال ، وإنما هم مجموعة من الطلاب يدخلون مسابقة . إن «مسابقتهم» هذه هي حربهم ، وهنا نرى أن المسابقة وغايتها – مكان العمل الذي سيصلون إليه – مثل السفر وغايته في «عربة قطار خشبية» يخلوان من أي معنى . هم ضحايا لهذيان جنوني أصيل مثل سابقيهم . وبعيداً عن مجال الأملوحة – باعتبار أن «المسابقات» وسيلة لا معقولة للوصول إلى بعض الوظائف الاختصاصية وكمخرج وحيد – فإن رودريجيث مينديث يهاجم ويدين – كما بين ذلك جليًا مونليون – «إن الهذيان الكلي الذي يحددونه ، الموقف الجنوني للمتسابقين ، وكذلك الشك في أن المسابقة سيتولد عنها ، في مرات كثيرة ، نوع من عدم التوازن يصبح من الصعب معالجته ... إن المسابقة ستتحول ، فعلاً ، إلى القاعدة الأساسية التي يقوم عليها كل جانب معنوي أخلاقي ، إلى تحديد المقابلة الفرد – المجتمع وإلى إرساء قواعد سلسلة من الحقوق لازمة للنصر الذي يحققه الفرد على المجتمع» (رودريجيث منيديث ، تاوروس ، ص ٣٦ – ٣٧) .

هذه العملية من التهميش وعدم التضامن من قبل الفرد والعلاقة الإنسانية تأتي مجسدة دراميًا في خوسيه لويس José Luis ، المتقدم للتسابق على وظيفة موثق ، ومن الشاب Muchacho ، الذي يتقدم ، أيضا لشغل الوظيفة ، يحتضر منذ بداية الدراما في سرير خوسيه لويس ، يهذي أسيراً للحُمّى ويموت كمًا مهملاً للغاية ومنسيًا إلى الأبد . وعن طريق الموت فقط أصبحت هناك إمكانية حقيقية لوجود هذا الرجل بالنسبة لبقية سكان البنسيون ، بأن يتواجد كمصدر قلق بالنسبة لصاحبة البنسيون ، فما أحد يعرف الميت الذي لا يحمل أي بطاقة تعريف ، وكذلك كفرصة ما كادت تبدأ ، ولكنها لم تتحقق ، لحالة من الوعي لا يصل بقية الأشخاص إلى وضعها موضع التنفيذ . ولكن هذا الموت موجود هناك ، في العمل ، وذلك حتى يتسنى للمتفرج أن يعي بما له من دلالة وبالجنون الكلي للآخرين ، الذين تقدموا للمسابقة . وأيضا فقد تعرض هؤلاء المتسابقون لحادث سرقة أشبه بما تعرض له الجنود : سرقة المصير .

لقد كتب هذا العمل بأسلوب طبيعي نقدى . بالنسبة لمونليون ، فإن المعنى الذى ينطوى عليه هذا الاختيار هو : «أولا كان لابد من استخدام الوسائل المعروفة ، المأخوذة من المسرح الإسبانى الحالى ، حتى يتم تأليف فن درامى كاشف للأسرار ويدين الآخرين . كان لابد من الرد - شئنا أم أبينا ؛ بسبب حدود ثقافية موضوعية - على المسرح البرجوازى بمسرح مناظر فى الشكل ومخالف فى الأيديولوجية» رودريجيث ميندث ، تاوروس ، ص ٣٨) . وحتى يكون ما قاله مونليون حقيقة صحيحة فعلينا بالركون إلى ما يدل عليه حدث أن يكون هذا العمل هو الوحيد الذى تم عرضه لرودريجيث ميندث فى واحد من هذه المسارح العامة التى لا يظهر على ساحتها عامة إلا المسرح الذى يتضمن أعمالاً فى ظاهرها برجوازية . ومع ذلك ، لابد من أن تضيف أنه ليس فى الشكل الدرامى للطبيعية النقدية ، بما تتطلبه من بنية تحييدية وعمق فى أغوار النفس ، يصبح المكان المناسب والأفضل الذى يتمثل فيه رودريجيث ميندث ، وهذا يكون بمقتضى طريقته الخاصة فى فهم وكتابة المسرح ، حيث - وهذه كلماته - «إننى أكتب فى شكل مواقف درامية حوارية ، لأن هذه هى طريقتى فى فهم الوقع لأننى أتحرك فى هذا الإطار بصعوبات بسيطة ... عنه فى غيرها .

إن عمله «دائرة قرطاجنة الطبشورية» يحمل كشعار هذه الأبيات الشعرية المعروفة لأنطونيو ماتشادو :

ها هو إسبانى يبدى رغبته
فى العيش ويبدأ حياته
بين إسبانيا التى تحتضر
وإسبانيا الأخرى التى تتثاءب .

أيها الإسبانى يا من أتيت
إلى الدنيا : ليحفظك الإله .
فواحدة من هاتين «الإسبانيتين»
لابد لها أن تُجمّد لك قلبك .

تجرى وقائع الحدث كما أرادها المؤلف فى قرطاجنة «أثناء حرب الدوائر» ، مبينا ، مع ذلك ، أن «عمله الكوميدى الشعبى» ليس «إعادة بناء

تاريخى للحماسة» ولا «لبيئة ما» . ينقسم العمل إلى جزئين وخاتمة . فى الجزء الأول ، يقدم لنا مقدمات الثورة ونشوبها ؛ وفى الصورة يقدم لنا الثوريين فى حالة انتصارهم – وكذلك حين يتم تهديدهم من قبل قوات الحكومة المركزية – واقفين على أهبة الاستعداد فى صورة فوضوية على «حدود الاقليم» ، قرطاجنة . وتأتى المعالجة الدرامية لهذا الموضوع تتراوح بين المهزلة واللامعقول . ومع ذلك ، فإن هذا الجزء الأول يترك فينا انطباعًا بعدم كفاية التعبير عن الجانب الدرامى ، كما لو أنه قد كتب فقط ليقوم بمهمة الإعداد للجزء الثانى ، كمجرد إعداد للموقف الدرامى الأساسى فى العمل : المحاكمة. ومن هنا يأتى الإيجاز المفرط فى هاتين الصورتين ، حيث نرى أن الجزئين قد أصبحا فقط مقدمين فى رسم إجمالى ، لا فى شكل متطور ، مما جعله يبدو وفى صورة «تخطيط مجمل» للموقف .

فى الجزء الثانى ، الصورة الثالثة ، نشهد محاكمة المذنبين ، وقد كبّلوا بالأغلال فى أيديهم فى نفس الميدان الذى نشبت فيه الثورة ، أمام قصر الحاكم . يقوم بدور توجيه الاتهام كل من الحاكمة ، وأيديولوجى الثورة وصاحب الحانة ، تلك الحانة التى شهدت نشوب الثورة ، والذين يرون بأن الثورة هى أداة بسيطة لإحداث التحسن ، كما تبدو بالنسبة للحاكمة ، التى هربت هاجرة ابنها الصغير ، كوسيلة بسيطة للظهور كضحية – بطلة . والقاضى ، Ivisado ، هو بوليريا Bulería ، سجين قديم الذى ، بين شربة وأخرى من مشروب «أجوار دينتى» يصدر عفواً عن المتهمين ثم يلقى بالاتهام على مدعى الاتهام ، لاجئا إلى منطق جدلى ماكر ، ولكنه يشير إلى الحقيقة . مطبقًا للحكم السليمانى المسرح باستخدام الدائرة الطبشورية الصينية القديمة التى تم تحديثها من قبل برتولد بريخت . فى هذا الحكم لم يقم رودريجث مينديث بنجاح كبير فقط بصهر التركة الحيّة لبريخت واللامعقول البايانكلانى ، وإنما المسرحيات ذات الفصل الواحد البعيدة زمنيًا ، ولكنها تتمتع بنفس الحيوية ، تلك التى كتبها ثيربانتس Cervantes ، مثل تلك التى تحمل عنوان : قاضى الطلاق El juez de los divarcíoas . واختيار عمــداء داجــنيو La elecciōn de las alcaldes de Daganz ولوحة المعجزات El retavla la marvillas فى الخاتمة ، يحقق اللامعقول فى النهاية نجاحًا كبيراً و – بالطبع – دون أنطونيو ماتشادو ، الذى لم يكن شعاره قد أُتى به هباءً . بوليريا ، القاضى غير الكفء ، ولكنه عادل ، تمكن من كشف النقاب عن الإشاعة الكاذبة الكبرى

«بولو» أو من هنا أتى اسمه ؟ – بالنسبة للبعض والبعض الآخر ، للمتهمين ومدعى الاتهام ، أصبح على وشك أن يعلق فى الميدان العام . حيث يتطلب الموقف وجود شخص مذنب – ومن سيكون أفضل من القاضى ؟ – ، وتأتى كلمات الوداع على لسانه هكذا : «أخا...، خا ...، خا! لتقتلوا أنتم شنقًا مثلى ..!» .

فى معركة بيردو La batalla de Verdun – «مهزلة تجرى على أرض إحدى الضواحى مقسمة إلى ثلاث صور» – يعود رودريجيث منيدث إلى نوع المسرح الطبيعى – النقدى . فى «التنبيه» الوارد بأول العمل كتب : «البردون عبارة عن ضاحية ببرشلونة ... غالبية سكانه تتكون من المهاجرين الأندلسيين – وخاصة من الميرية Almería – ومن أصول حديثة (...) . فى هذ الحى المتفرد ... تجرى أحداث «مهزلتى المبنية لحياة الضاحية فى ثلاث صور» . صورة «حرب بيردون» عبارة عن تهكم بائس تلميحى إلى الحرب اليومية لهؤلاء الناس من أجل الحياة ، على أساس من العمل بالقطعة ، والساعات الإضافية ، والعمل غير المتقن ، وذلك بهدف فتح ثغرة فى المدينة الكبيرة وأن يمسحوا من الذاكرة إلى الأبد المكان الذى ولدوا فيه ، بما ينتج عن ذلك من اقتلاع أنفسهم من جذورهم المؤلمة والذى يضفى على شخصياتهم صفات فى غاية الخصوصية» (الطبعة المذكورة ، ص ٩) .

هناك شبه بين هذا الموضوع وموضوع القميص La Camisa ، عند لاورو أولمو – الهجرة – مع الاختلاف هنا بأن الهجرة مركزة على منطقة فى داخل إسبانيا . ولكن خبرة وتجربة الاستئصال ، والهرب والبحث عن مكان يمكن البدء فيه من جديد لكل شئ هى ، فى حقيقة الأمر ، نفسها . وها هى دراما رودريجيث مينذث ترشح أيضا نفس الألم الغرامى بسبب الوضع الإنسانى للشخصيات ، على الرغم من أنه ، مع الفارق بينها وبين «القميص» La Camisa ، يقدم لنا على صفحاتها تاريخًا دراميًا دقيقًا أكثر من التعمق فى الوضع التراجيدى للشخصيات . وعلى الرغم من أن ذلك يتم بطريقة موجزة ، فيقدم لنا التقابل بين القدامى والشباب أمام نفس الواقع . القدامى ، بعد تثبيت دعائمهم ، يعمدون إلى الهرب من حراجة وضعهم لاجئين إلى عالم الكرة ؛ أما الشباب فيرفضون هذه السياسة التى تعتمد الهرب والعزلة وسيلة لها وتعويضًا عن كل ما فاتها ، ودون مقدرة على العمل ، ودون ما إمكانية لتثبيت النفس ، وذلك عن

طريق رفضهم لأن يكونوا هدفًا للاستغلال ، يفكرون فى الهرب إلى الخارج مهاجرين ، واصلين بهذا بل وفى صورة أكبر تجربة الاستئصال التى عاشها آباؤهم . رغم أن المؤلف يجعلنا نشهد الطرق المختلفة للتكيف وعدم التكيف مع البيئة الجديدة ، فإن الصورة الدرامية المركزية ، الأعمق ، هى عدم وجود المكان الحيوى ، المكان الطبيعى المحض ، حتى يتمكن الجميع من التعايش مع التجربة المضجرة فى صورة إنسانية - المنفذة من الناحية الدرامية - للشخصية الإنسانية المكدسة ، المحكوم عليها «بالاضطهاد من قبل الأشياء والأفراد» (ص ٢٢) . من هذا الاضطهاد الناجم من طرف الأشياء والأشخاص تنشأ ، أو ، من الأفضل ، تنشب أعمال الغيظ والعنف التى تخلق فى الحال جواً من المشاحنة والمواجهة ، دون ما سبب ظاهرى كافٍ ، بين بعض الأفراد وبعضهم الآخر . عن هذا التقابل والتعارض بين الأشياء والأشخاص يقدم لنا رودريجيث ميندث شهادته العميقة .

مثلما فى دائرة قرطاجنة الطبشورية El Círaulo de tiza de Cartagena ، فنرى أيضا استيعابًا للتركة التى خلفها بايى - إنكلان من الناحية الإبداعية ، على الرغم من أنها هنا تنعكس فقط فى النص الثانى . يكفينا للتدليل على ذلك مثال واحد : «بإفراط فى مجاملات الاستقبال فتح له الباب العرابان» (ص ١٧) .

إنه لمن المؤسف أنه فى بعض الأحيان ، وخاصة فى الفصل الثالث ، أن نجد بعض العبارات منفردة ، دون أن تأخذ بنصيب فى الناحية الدرامية : «إن كل شئ يبدو فى رائحته متعفنًا فى هذا البلد» ، «... إننا نقف فى جبهة مضادة، البعض فى مواجهة البعض الآخر» (الشاهدان فى صفحة : ٥٠) . وإدماجها فى الحدث كان سيعطى عمقًا أكثر وأهمية إلى الدراما .

وفى أعماله الدرامية الأخيرة . التى كتبت بداية من عام ١٩٦٥ ، يركز رودريجث ميندث نظريته ، إما عن طريق استخدام العدسات المحدبة للامعقول أو العدسات البسيطة المسطحة ، فى «إسبانيا هذه الصفوة والمجروحة جرحًا مؤلمًا» ، والتى لم يكن بمقدور ممثليها أن يكونوا شيئًا آخر غير فلاحين ، وعاهرات ، ومجرمين حالمين ، وسادة محبطين ، ورجال شرطة غلاظ ، وسارحين ، وخريجين جامعيين أعدموا ملابس

التخرج الرسمية وأناس حياتهم مزعزعة بصورة أو بأخرى ... «إن قوى» أيبريا Iberia قد دفنت وكان من المخزى أن تخرج مرة أخرى إلى النور . إنه أمر مخز بالنسبة لأولئك الذين ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، قدموا إليهم السمّ ، وعملوا دائمًا على إخفائهم ، وذلك عن طريق عرض لوحات «مزينة جداً» ، وعليه ، يبدون أكثر تعزية بالنسبة لهم»[٢١]. ها هو مؤلفنا يرفع البطانية ، ويظهر ما يراه تحتها ، إما بالتوجه صوب الحاضر وإما صوب الماضى ، رافضًا أن يُلوّن «فى صورة تجميلية» ، التى يتزاحم فيها تلك المجموعة من الناس من أصحاب «الحياة المزعزعة» . هذا القرار برفع البطانية كان يعنى خطراً مزدوجًا ؛ من جانب ، كان يعنى استحالة أن يرى مسرحه معروضًا على خشبة المسرح ، وهو الأمر الذى حدث ؛ ومن جانب آخر ، الدخول العميق فى موقف يصعب على الحل بالنسبة لفنه الدرامى . فى هذا الواقع ، فإن ما يحاول رودريجيث ميندث أن يفصح عنه هو خلق مسرح شعبى ، بالمعنى الأشمل لهذه الكلمة ، أى ، من الشعب وإلى الشعب . ولكن أين يوجد الشعب وكيف الوصول إليه ؟ منذ اللحظة التى فيها ، أينما كان ، لا يمكن الوصول إليه ، فقد كان مسرح رودريجث منيدث محكومًا عليه بعدم الحركة ، دون أن يكون موجهًا إلى مُستقبل ممكن ، حيث أقفلت أمامه كل المخارج . إنه مسرح غير ممكن ، ولكنه أبداً لا يصبح مقدماً بصورة مجانية . وحين نفلسف هذا الأمر من الناحية الاجتماعية فيصبح عبارة عن انتحار بطولى فى أداء خدمى ؛ ومن الناحيتين الأيديولوجية والجمالية ، فهو عبارة عن مهمة خالصة وذات قيمة فى ذاتها .

اثنان من هذه الأعمال الدرامية – اليد السوداء **La mano negea** والعرش الشهير ... **Bodas que fueron famosas** – تأخذنا ، دون أن تخرجنا من دائرة الحاضر ، إلى فترتين فى الزمن الماضى : الريف الأندلسى الملئ بالرعب ، والجوع واستغلال الجهل فى اليد السوداء ، ومدريد فى أحيائها الواطئة وحبيسة «النكبة» فى العرس الشهير ... إنها حكاية مجموعة من البشر فى دراما زمنية لاسبانيا الشعبية ، متجسدة فى أسرتين تعيشان فى أحد الأحياء القديمة بمدريد ، تسلط عليهما الأضواء فى لحظات عديدة وهامة من تاريخ إسبانيا : ١٨٩٨ ، حيث كان زواج الملكين وحادث

الاعتداء الذى وقع عام ١٩٠٦ ، ١٩٢٠ وحرب مراكش ، ١٩٢١ وهزيمة مليلة Melilla ، الغاية المنتظرة . لعقد العشرينيات ، ١٤ أبريل ١٩٣١ ، ومجيئ الجمهورية الثانية ، احتفال قائم على خلفية من الصراعات بين الهائمين بالشوارع ، خلال إحدى السنوات الأخيرة للجمهورية ، يوليو عام ١٩٣٦، ١٨ من يوليو عام ١٩٣٦، ليلة عقد الأربعينيات . وعبر هذه الفترات الزمنية العشر من التاريخ الأسبانى ، المحددة مسرحيًا دون ما تجريد يذكر، تعرض أمامنا صورة عميقة جداً من تاريخنا الداخلى فى سيرها اليومى، بكل ما فيها من صغير ازدهار وبؤس ، وآمالها المتناقضة . إن الخيط الإرشادى لهذا الريبورتاج ، الذى كتب اعتماداً على الخيال الاسترجاعى واليأس الحالى ، نعثر عليه فى التكامل الدياليكتكى لما أمكن أن يكون وما كان بالفعل ، قطبان ينشآن ويتحطمان تبادليًا وفى نفس الوقت أمام أنظار المتفرجين . وعلى طول وعرض الدراما يتحرك أمامنا ظل قابيل الذى ظهر عند ماتشادو ، فيبرز فى حضور غير مرئى ، باعتباره «قدراً» تاريخيًا لا يطلق عليه مؤلفه اسماً . هذا «القدر» نفسه ، الذى لم يجعل المؤلف له سميًا ويظهر فى صورة غير مرئية ، يظل يتابع شخصية «الرعد El trueno» حتى يدمرها فى : (مجرمو مدريد) Los quínquís de Madrid ، «ريبورتاج درامى» – هكذا يصفه المؤلف – لإسبانيا المهمشة فى عام ١٩٦٧ . إن المؤلف ، فى التفاته الإرادى إلى موضوعية الريبورتاج ، يقدم ، دون أن يبرر شيئًا ، تاريخ حصر الحياة الإنسانية ، والتى تمثل التهميش الاجتماعى فى ذاته . مرة أخرى فى رودريجيث ميندث ، تظهر الضحايا فى صورة لا نراهم فيها أبرياء فى شكلهم الفردى ، ولكنهم حقًا أبرياء ، بدرجة كبيرة ، من الناحية التاريخية . هذه البراءة التاريخية للضحايا ، التى يتم استمالتها عبر البنية الكلية لمجتمع يطردها ويحاصرها حتى يجهز عليها فى النهاية ، هى الجانب الأساسى فى الاتهام الموجه من قبل الكاتب . تساؤل عن «ما هو السبب»؟، أجش وفظ ، يعمل كمحور ارتكاز للبناء الأسلوبى والموضوعى لهذه اللوحة متداخلة الألوان غير المتناسقة للتهميش التى تكون النواة الأساسية للفن الدرامى عند رودريجث ميندث . «السبب» الذى يمتد إلى القارئ والذى ، بلا أدنى شك ، سوف يأخذ المتفرج بنصيب منه ، إذا ما فتح الطريق أمام تمثيل هذه الأعمال على خشبة المسرح . «السبب» ، الذى يعد بمثابة مرصد اجتماعى مسهَّل .

مثلما فعل لاورو أولو أو كما فعل خوسيه مارتينث ريكويردا ، وكذلك ، فى الغالب الأعم ، مثلما أقدم عليه غالبية الكتاب الأسبان فى العقدين الأخيرين ، فقد بدأ رودريجث ميننديث فى هذا العمل انطلاقه من خلال قاعدة جمالية وأخلاقية اللامعقول عند بايى - إنكلان لكى يجعل من نظرته الدرامية ، البعيدة عن الطبيعة والمثالية ، نظرة للواقع التاريخى الإسبانى مودعا إياها فى الأداة الأكثر ملاءمة للتعبير عن التراجيديا المتعلقة بتاريخ إسبانيا ، دون أن يضفى عليها طابعا أسطوريا سواء فى معناه الايجابى أو السلبى .

- أنطونيو جالا (١٩٣٦) Antonio Gala (1936) :

عرض أنطونيو جالا Antonio Gala أربعة من أعماله على خشبة المسرح : حقول عدن الخضراء Los Verodes Campos de Eden (١٩٦٣) ، الشمس فى مسكن النمل ElSol en el hormigvero (١٩٦٦) ، نوفمبر وقليل من العشب Noviembre ynn Poco de yerba (١٩٦٧) ، الأيام الحلوة الضائعة Los buenos dias perdidos (١٩٧٢) ، وله أعمال لم تنشر بعد ، على حد علمنا ، تصل إلى أربعة أخرى : [اللحن الشعبى الأندلسى] (لابيتنيريا) La Petinera ، المحتقر لن يصل إلى الحكم La Cenicienta no Llegara a reinar ، لماذا تجرى يا أوليسيس Por que Corres Ulises? ؛ خواتم من أجل سيدة Anillos para una dama . وتأتى القوقعة فى المرآة El Caracol on el espejo لتكمل قائمة الأعمال المنشورة عام ١٩٧٠ (٢٢) .

بالنسبة لحقول عدن الخضراء ، العمل الأول الذى أفرزه قلم كاتبنا ، حقق له نجاحا جماهيريا كبيرا هذا بالإضافة إلى الناحية النقدية ، وذلك باستثناء الرأى السلبى الذى قاله خوسية ماريا دومنيك . ها هو خوسيه مونليون حاول أن يبرز كيف أن هذا النجاح كان يرجع فى صورة أقل إلى العمل نفسه ومدلولاته الممكنة منه إلى مجموعة ظروف خارجة عن قيمة العمل . وقد ساهم هذا الرأى فى وضع جالا فى دائرة محدودة ، والذى أبدى رفضه الشديد لأى نوع من هذا التحديد فى تصريحات له ترددت مراراً وتكراراً ، هى دائرة الجناح « الشعرى » والمقبول من جانب الواقعية الإسبانية الجديدة ، غير المقبولة والفظة من قبل كتاب آخرين . وحين يقوم الكاتب بعد

ذلك بسنوات بعرض عمله « الشمس فى مسكن النمل » فإن صورة جالا ، « باعتباره شاعراً رقيقاً » مقبولاً من جانب الجماهير المحافظة ، قد تهشمت ويصبح على العمل أن يدفع ثمن هذا التهشم للصورة الجماهيرية . يعلق الكاتب نفسه على هذا التذبذب ، بصورة لطيفة ، بين النجاح والنكبة الجماهيرية : « لقد انتقلت من كونى - يقول - خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا إلى أن أصبح « لاباسيوناريا» ، دون أن آكله أو أشربه فى أى حال ، بفعل وفضل سلسلة من الحساسيات المجانية » (تاورروس - جالا - ص ٧٩) .

إذا ما تناولنا دون تطرف استقرائى « حقول عدن الخضراء » كما هى : أول عمل لمؤلف حاز على جائزة نوبل ، وإذا ، بالإضافة إلى هذا ، وضعناها فى منظور أعماله اللاحقة ، فسوف لا نجد أى نوع من القطيعة أو تغيير الوجهة بينها وبين الأعمال التى تلتها ولكن نعم ، كما هو أمر منطقى ، هى مرحلة نضج للكاتب . فى هذا العمل يظهر موضوعان من أكبر الموضوعات عند أنطونيو جالا : موضوع الإحباط وموضوع العزلة؛ وأسلوب معين فى بناء الأعمال: استخدام فكاهة العبارة غير الداخل فى الموقف ويأتى متناقضاً ، أحياناً ، معه . ظهرت فى هذا العمل أيضاً وجهة الكاتب لاستخدام الرمز الغامض ، ليس لما يتمتع به هذا الرمز من ثراء بقدر مايحظى به من غموض وعدم تحديد . ومن ثم ، دائماً ما نلحظ عنده النية الناقدة للمجتمع الإسبانى المعاصر . ومعنى أن غالبية المشاهد تجرى داخل أحد الأضرحة ، المكان الوحيد الذى يمكن الحصول فيه ، ظاهريا ، على السلام والهدوء ، أن الحب والسعادة عبارة عن إشارة واضحة للنية النقدية للمؤلف، إشارة أصبحت تُقَوى ، من ثم ، بالتقابل الحاصل بين استحالة السلام ، والحب والسعادة فى الإطار الخارج عن المقابر . وفى نهاية العمل أصبح من الواضح أنه لا يمكن الحصول على هذا السلام حتى مع الأموات ، حيث تقوم قوات الشرطة بعرقلة الطريق أمام أولئك الذين قاموا باستئجار « سلام القبور » . وحين نعثر فى هذا ، على مستوى العرض المسرحى، على الرمز الأساسى ، فإن المؤلف لا يقدر على تقويته من الناحية الدرامية ، حيث إن الحوار ، بدلاً من أن يكون فى خدمة الحدث فيجعله يتطور ويتقدم فى صورة متناسقة ، يعمل على تدميره ، جاعلاً فى نفس الوقت ، الجو مهيئا لاستحالة وجود وحدة فى معنى الكلمة ، والشخصية ، والحدث . ما نجد لحظة واحدة يصل فيها الكاتب إلى خلق عالم درامى أصيل عن

طريق الترابط الداخلي بين مختلف العناصر . ويبقى العمل هكذا مبنيا داخل إطار بسيط من المشاهدالحوارية ، والمناظر الصغيرة دون ما ارتباط أخير . هكذا تتم تذرية الحماس الدرامي ، والدراما ، باعتبارها نظاما وظيفيا لمواقف نزاعية ، تبقى محبطة في حوارات بسيطة متسلسلة .

فى القوقعة فى المرآة El Caracol en el espejo يقوم جالا بصياغة معالجة درامية لشعور الاحباط الإنسانى . وهنا نجد أن الشخصيات تبدو لنا فى هيئة « خيالات مشخصة » لهذا الشعور ، عبارة عن إشاراته الجسدية . يبدو لنا الثنائى الذى يقوم بدور البطولة – أ (A) ، ثيتا (Z) ، الحرفين الأول والأخير من حروف الهجاء ، محاطا بشخصيات – إشارة أخرى ، تحمل أسماء جنس – الأب ، الأم ، عبد الروتين ، المرأة التى تعيش وحدها المرأة التى لم تتزوج ، البرجوازى ... الخ – وكلها شخصيات تقوم بدور مفاده أن تصبح خيالات افتراضية للثنائى البطل . إننا هنا لا نحضر فقط عملية الإحباط التى تلقى بثقلها على Z ' A ' وإنما نرى أيضا أن هذا الاحباط يضاعف بآخر يلحق ببقية الشخصيات دون ما استثناء ، الذين يجسدون مجموعة الامكانيات ، والتى تولى وجهها إما إلى الماضى وإما إلى المستقبل ، للشخصيتين Z ' A ' إمكانيات ، وهذا ما قلته ، تصاب هى الأخرى بالفشل . أما بالنسبة لحوارات الموقف ، فليس بالإمكان أيضا أن نتحدث عن حدث درامى ، فهى تجرى فى مكان تم تحديده باستخدام الأضواء ، والذى يكتب عنه مؤلفه : « لابد أن يصب كل شئ فى تقديم انطباع واقعى ، ولكن هذا الواقع لابد أن يكون غائبا» (جالا ، تاوروس، ص ١٢٢) . يتعلق الأمر هنا ، فى رأينا ، بأمر أشبه « بمسرح الدنيا الكبير » الذى يشهد تطور حكاية الحياة البشرية فى صورتها المحبطة . فشل وإحباط ناجمين عن عدم الوحدة ، والحب الذى يوحد الجميع فى مقصد مشترك، وفقا لما تصرح به إحدى الشخصيات فى مناسبات عديدة ، شخصية رمزية ، إنه البواب ، الذى يجسد فى غموض شخصية الرب ، الشاهد العليم للإحباط الذى يلف البشرية . «أنا أكون هنا قريبا – يقول – أسفل – لا، لا ، أعلى – أسفل كل شئ ، جالسا ، أنتظر . لكنه لا ينادينى أحد . لا يعيرنى أحد انتباها . فقط أخرج حين توافى أىّ طفل منيته » (جالا ، تاوروس ، ص. ١٤٨ – ١٤٩) . إن عملية بناء العمل ، عن طريق لعبة ما يقال ويصدر من فكر عن فكر Z ' A ' وكذلك الترابط القائم بين الشخصيات الأخرى، على مستوى النص ، لاحظ مونليون تقنية خاصة بالقصيدة ،

معرفا بحق هذا العمل بأنه « قصيدة درامية عن الفشل الإنسانى فى المجال الأسرى والاجتماعى لعالمنا . هذا يعنى ، أنه فى حضارة عملت جاهدة على التقليل التدريجى من شأن قيمة الأحاسيس حتى تجعل من كل إنسان رجلا وديعاً ومستهلكا اجتماعيا لما فى المستودعات ، والعبارات الجاهزة ، والمنتجات الصناعية العظيمة » (جالا ، تاورروس ص ٢١١) . ومع ذلك ، فبعد صياغة العمل فى شكل إجمالى يتكون من سبعة مشاهد ، مازال متبقيا ، فى رأينا ، أن تطل على الساحة وحدة درامية عميقة تعمل على إحياء روح التماسك بين الأسطورة ، والشخصيات واللغة والفكر . وهنا نجد أن الكاتب العظيم جالا قد طغا على وظيفة جالا ككاتب مسرحى : فالعبارات ، المفعمة بالمعانى ، تتراكم تباعا وتقوم بمهمة الحركة الترجيعية للعملية الدرامية الداخلية ، غير متضامنة مع بنية المواقف والشخصيات ، وأخيراً تأتى عفوية فى السياق ، على الرغم من أنها حين تأتى منفردة تكون ذات قيمة ملحوظة . ليس بمقدورنا إلا أن نقدم إثباتا على انطباعنا هذا: فالصراع، أثناء العملية الإبداعية ، بين الكاتب والمؤلف المسرحى ، الذى ينتهى لصالح الكاتب ، يمثل «عقبة» بالنسبة للمُنتج الأخير من هذه العملية : العمل الدرامى .

فى مقابلة مع « بريمير آكتو » ، أجراها معه المؤلف سانتياجو دى لاس إيراس ، صرح الأول بأنه : « بكتابته للشمس فى مسكن النمل **El Sol en el hormiguero** كنت أعرف بكل تأكيد ما أبحث عنه . ومن رأى هذا العمل غامضا إما أنه كان أبلها وإما أنه لم تكن لديه رغبة فى فهمه . ففيه دار الكلام حول إمكانية تجسيد إحساس جماعى وعملاق – جوبيير – ، الذى أثار النجاح المؤلم لأصحاب الأيدى النظيفة . دار الكلام أيضا حول استحالة إخفاء ، كما فى كل جريمة ، ضحية وصلت الى حد التعفن وأصابت الجلاد بالتعفن أيضا » (جالا ، تاورروس ، ص ٨٠) . لا نشك فى أن المؤلف كان يعرف ما يبحث عنه . وأهم ما فى الأمر ، مع ذلك ، إذا ما تمكن أن يعبر عن هذا الأمر فى الدراما أم لا . وبين قوسين ، فقد رأى ، مونليون نفسه ، وهو الرجل الذى لا نرى فيه بلاهة ، ولا أعتقد أن المؤلف ، جالا ، يراه كذلك ، فى جوبيير **Gulliver** شيئا يختلف كثيرا عما رآه فيه المؤلف : « إن جوبيير لا يعد شيئا آخر سوى – كتب – الابن « الأيديولوجى » والثورى للملكة والجمهورى ... » (جالا ، تاورروس .ص ٢١) .

فى لحظة من لحظات العمل (ص ١٩٨ ، من طبعة تاورروس) ينطق الملك بهذه العبارة : «إننا دائما ما نمارس لعبة الاختفاء وراء الكلمات» يبدو أن الأسلوب الابداعى

أيضا يتوافق مع هذه العبارة . والمؤلف يلعب نفس اللعبة : الاختفاء وراء الكلمات . ليس هو الوحيد فى هذه اللعبة فهناك الكثيرون من الآخرين الذين يجدون أنفسهم مضطرين لممارستها ، ليس كهواية أو ميل ، وإنما للحاجة ، مع الأسف . من هنا يأتى الغموض ، وكذلك الإبهام فى أعمال كثيرة قدّمها المسرح الاسبانى الجديد .

فى البداية يجب أن أقول بأن الشمس فى مسكن النمل يبدو لى نصًا هاما ، ولكنه غير واضح . وهاهو خوسيه ماريا دى كينتو قد خصّص له فى مجلة « إينسولا » مقالا ثنائيا ، رغم اشتماله على تناقضات داخلية . بدأ حديثه قائلا : لا أدرى ما هى الأسباب ، فى الأعم الأغلب ، التى أدت إلى وصف هذا العمل بأنه غامض من الناحية الأيديولوجية(*) الأمور واضحة ، فالأشياء تُقدّم دون أدنى ظل للغموض ، أيًا كان الشخص الذى تلدغه بما فيها ...» ولكنه بعد ذلك ، كتب يقول : « لماذا تحتفى الدولة وراء الملكة كعملية تخط للحكومة) ؟ لماذا يمثل هذا الرجل صاحب المُثل (تطلعات الشعب فى كمالها وحقيقتها) ؟ ولكن ، فى المقام الأول ، وبصفة أساسية ، لماذا هذه العلاقة بين الاثنين ؟ هناك ، إذن ، بعض الجوانب ، التى هى فى رأيى ثانوية ، تتلف وتفت فى عضد ذلك الذى كان بإمكانه أن يبنى عملا دراميا استثنائيا » (جالا ، تاوروس، ص ١٠٥ ، ١٠٦) . إن هذه الجوانب ، ليست ثانوية داخل الدراما ، وإنما أساسية . وإذا لم تكن واضحة بالنسبة لناقد مسئول، وليس ناقدا سطحيا مثل خوسيه ماريا دى كينتو ، فإن ذلك يعنى أن الغموض يلف معظم ما تضمنه العمل . فالجمهورى والملكة وعلاقتهما بالعمل جميعهم يمثلون ركائز أساسية وليست ثانوية عرضية ، وذلك إذا ما احتكمنا إلى النص الحقيقى ، أى ، نص المؤلف ، وليس إلى نص الناقد .

أما مونليون ، فيرى المؤلف أنه لم يصب فى تفسيره لجوييير ، حين كتب : « إننى على قناعة بأن الشمس فى مسكن النمل يعد عملا صعب الفهم خارج وسطنا ، على الرغم من أنه فى فرنسا وإيطاليا - ربما أن وضعنا موجزا بعض الشئ - قد بدر اهتمام به . حين نقرأ العمل بحيادية ، فنسأل أنفسنا لماذا لم يكن جالا أكثر صراحة ودقة ، لماذا ظل يحترم إلى هذا الحد الحب الملكى ، وغراميات البلاط والحرارات بين الملكة والشعب ، الخ . والمناخ الغنائى لحكايات الأطفال ، لماذا أدخل عناصر قديمة من أدبنا الشعبى إلى جانب الخطوط الهجائية التى تغذت بأنماط من الحاضر . وقد بات واضحاً ، ما يشمل عليه هـذا الخليط من رغبة فى عمـل « مسـرح حمـاسى » ؛

ولكن «المسافة» تحظى بأساس مفاده الإجبار على تحمل الصراع « فى صورة نقدية » بينما يقوم أنطونيو جالا بإزاحة « الصراع فى نفس الوقت الذى يطمسه فيه » . ثم يضيف : « ومع ذلك ، فلا أحد بمقدوره أن يقول بأنه فى وسطنا لا نجد العمل مليئا بالايضاحات المختلطة . لا أحد ينكر بأن العمل يعد واحدا من العناوين القليلة التى ، بطريقة ما ، حاولت أن تتكلم بجدية عن المجتمع الاسبانى الحالى » (جالا ، تاوروس ، ص ٣٣) . لا أرى جيداً كيفية تصالح ، على المستوى المنطقى ، نهاية المقطع الأخير لمونليون مع بداية المقطع الثانى .

إن هذا الخلط من العناصر الأسلوبية التى يشير إليها مونليون فى العمل نفهمها نحن بطريقة مخالفة لطريقته ، ليس لأهدافها ، وإنما لأصولها . هذه الأصول يمكن العثور عليها – وهذا عبارة عن مجرد نظرية بسيطة – فى الفارْس الذى كتبه بايى – إنكلان ، فى ثلاثة منها : الفارْس الطفولى عن رأس التنين Farsa infantil de la Cabeza del dragon ، الفارْس الإيطالى حول محبوبة الملك Farsa italian de la enam-arade del Rey ، فارْس وإباحية الملكة النجيبة Farsay Licencia de la reina Castiza . بين هذه الأعمال الثلاثة، وليس فى واحدة منها فقط ، نشهد العلاقات الغرامية الملكية ، وتلك التى تجرى فى البلاط ، والحوارات بين الملكة والشعب ، والمناخ الغنائى الطفولى ، والعناصر القديمة لأدبنا الشعبى إلى جانب الخطوط الهجائية التى تتغذى بأنماط الحاضر « هذا بالاضافة إلى « التغريب » . إن الوسائل المتبعة فى التحكم الدرامى على مثل هذه العناصر والنتائج تأتى مختلفة، حيث إن جالا يعد كاتباً أصيلاً وحقيقياً، لا يعتمدعلى النقل ، بالطبع ، ولكنه يلجأ إلى استخدام التراث الذى تركه بايى – إنكلان ، ولكن فى صورة إبداعية ، مثلما فعل ذلك رودريجيث ميندث أو مارتين ريكويردا مع اللامعقول .

ليس هناك من شك فى أنه من الأمور الأساسية فى الشمس فى مسكن النمل هو مقامه كأسطورة سياسية واجتماعية ، كما هو الحال أيضا بالنسبة لبايى – إنكلان فى الفارس واللامعقول، وليست أساسية بالتساوى تلك النظرة النقدية عن المجتمع الإسبانى المعاصر وتاريخه هذا التاريخ الذى يفهم على أنه عملية إشكالية . فى هذا الإطار نفهم أن الشمس فى مسكن النمل عبارة عن أسطورة سياسية لأنها ، قبل ذلك ، هى أسطورة تاريخية . ومن هنا نجد شخصية الملكة ورئيس الجمهورية والعلاقة بين الاثنين وعلاقتهما بالشعب .

نعتقد أن جالا لم يقم فقط بتجسيد تاريخ إسبانيا فى عمله ، وإنما قد جسّد تاريخين : التاريخ الحقيقى ، أى ، التاريخ الذى مضى والذى مازال يحدث ، والتاريخ الممكن ، أى ، الذى كان بالإمكان حدوثه فى الماضى ، وفى المستقبل ، ولكنه لم يحدث حتى الآن . يقوم الكاتب بخلق مناخ للتكامل الإشكالى لهذين التاريخين فى عمله . إن أبطال الأسطورة ، وأبطال التاريخ ، هم الملك والملكة ، ورئيس الجمهورية والشعب . الملك والملكة هما ، معا ، يرمزان إلى السلطة ، والملك وحده هو الذى يمثل الرمز التاريخى ؛ أما الملكة فهى الرمز الأسطورى . وفى لحظة من لحظات تاريخ إسبانيا ، قدم لنا الكاتب الملك والملكة وقد انصهرا فى شخصية واحدة ، وذلك طبقا للشهادة التى نلمحها ، على سبيل المثال ، لهذا الأمر على خشبة المسرح ، جامعا الملك والملكة فى شخصية واحدة، أى ، الجمع بين أركان السلطة الحقة الوحيدة (ملك جالا) ، وكذلك النظرة المثالية للسلطة التى تحولت إلى أسطورة على يد الشعب نفسه ، الأمر الذى يعد علامة ، بدوره ، لما كان يجب أن يكون عليه هذا السلطان (الملكة التى قدمها جالا) ، أما رئيس الجمهورية ، الذى يمثل المعارضة ، فهو متعب ، لكنه غير خطير ، لأنه بالإمكان السيطرة عليه واستخدامه، بينما الشعب لا يقوم بفصل يذكر بين الشخصيتين اللتين تمثلان السلطة. لكن لابد من هدمها ، مثلما يحدث هكذا فى الدراما ، حين تظهر صورة الوحدة فى الحرية . حين يظهر شعور الحرية – الإحساس الذى يشعر به الشعب فى داخله ،طبقاً لما يريده جالا – حين يصبح الكاتب موضوعيا ويكتسب قامة عملاقة ، يتمثل تاريخ الملك ، يقوم هذا بتدمير العملاق حين يأخذ فى حسبانه أنه لم يعد بمقدوره أن يأمر بإخفائه عن طريق المراسيم . أما فى الحكاية التاريخية للملكة، التى تغلف بإطار المستحيل من قبل الملك ، ولم تحدث ، وبالتالى ، فقد أصبح كل شئ رهنا لحركة منتظرة صوب المستقبل . يجد الملك نفسه وحيداً مع السلطة ، فى الوقت الذى يتعفن فيه جسد جويبير. أما الملكة فترحل إلى منفاها إلى جانب الشعب . أما المملكة ، التى أصبحت بلا شعب ، فتصبح مكانا أشبه بمستودع الجثث . إلى متى ؟

وعلى الرغم من أن ذلك يبدو فى صورة أقل مما هو فى عمله السابق ، إلا أنه مازال يبدو لنا أن الصراع الذى أشرنا إليه آنفا بين الكاتب والمؤلف المسرحى لم يحُل بعد . فالكاتب لا يرفض سياسة عرقلة المؤلف المسرحى والدراما تعج بمثل هذه العراقيل . وفى الوقت الذى يقوم فيه المؤلف المسرحى بوضع حد لتنظيم حركة الكاتب ، ويعلم جيداً كيف يرفض اغراءاته، فسوف يبدأ جالا فى تقديم ماليديه من ثمرة ناضجة .

وفى نوفـبـر وقليل من العـشب En Noviembre y un peco de yerba صـافح رودريجث مـينديث « الدراما الكبرى لحـربنا الأهليـة ، الدرامـا التى تعبر عن العقليـة المدمرة لشعبنا ، النص الأفضـل الذى كتب عن حـربنا الأهليـة » (جالا ، تاوروس ، ص ٤٦) . تبدو لنا تلك المصافحة فى صورة مفرطة . خاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن أفضل دراما عن حربنا الأهليـة قد تمت كتابتـها بالتحديد حين بدأت هـذه ، وما تخطاها أحد . أشير بالطبع ، إلى منزل بيرناردا ألبا La Casa de Bernarda Alba . ها هو مونليون بعد أن أشار إلى بعض التحديدات – « الخلط بين الواقعية والغنائية ، بين التاريخ والميتافيزيقا ، والتى لم تحل فى صورة جيدة دائما » – يُصَرّح بأن هذا العمل يعد: «بأنه واحد من الأعمال الكبرى فى المسرح الإسبانى فى السنوات الأخيرة، وهى كذلك ، بين أمور أخرى لأنها واحدة من الأعمال القليلة التى تتوافق حقا مع هذا الشـعب وهذه الحقبـة » (جالا ، تاوروس ، ص ٣٣-٣٤) . إننا نرى بأن هذا التـوافق مـهما كان أصيلاً وحقيقيا ، مـع أهميتـه ، لا يعد وحدة كافيا لكى تتـحقق هذه المكانه الكبرى للعمل. بالنسـبة للافين إنترالجـو Lain Entralgo ، فـقد رأى فى العـمل أمـورا جيدة مثل الفكر والحوار ، ولكن هناك أمورا أخرى أقل درجة ... « الحدث الذى تتناثر بين ثناياه الفكرة والذى يتولد منه الحوار » . (جالا ، تاوروس ، ص ١١٥) .

أما بالنسبة للمكان المسرحى فنجده مقسما إلى جزئين ، التقسيم الذى له دلالته الواضـحة : الجزء السفلى ، حيث تظهر فيه ضـحيتين محبوستين ، الأم وديسيجو ، ممهزومين من مهزومى الحرب الأهلية ، والجزء العلوى ، يشغلة مطعم صـغير بإحدى محطات السكك الحديدية . تقوم باولا بإدارة هذا المطعم ، وهى ابنة إحدى الضحيتين وأم الضحية الأخرى ، والوحيدة التى تجمع بينهما وبين العالم غير الشرعى السفلى علاقة وطيدة وكذلك تمتد عـلاقاتها إلى العـالم العلوى ، الذى يمثله تومـاس Tomas ، عامل التحويلة بمحطة السكة الحديد ، والذى يكتب خطابات غرامية لباولا .

الدراما تتركز ، بالطبع ، فى الجزء السـفلى . أما الأم فـقد أصـيبت بالجنون : ويكمن جنونها فى اختراع صورة لزمن ماض ليس له وجود، الذى فيه وعليه تعيش ، متحررة من كل مظاهر الفشل والإحباط ، التى يركزها جالا ، لا تفهم جيدا لماذا ، فى العلاقات الجنسية . فديبجو وباولا يعيشان ويضفيان الحياة على قصة غرامـهما ، مسلميْن نفسيهما إلى ألعاب فضولية غريبة يقبلانها ، التى يقوم فيها ، أحيانا ، ديبجو

بدور الطفل . ونعلم بأن دييجو قد لجأ إلى هذا الدور السفلى بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وذلك منذ سبعة وعشرين عاما . يطرأ تغيير على الموقف وذلك بفضل مذياع الترانزستور: يطير عبر أثيره نبأ عن صدورعفو عام عن المهزومين . وحين يهم دييجو ، بعد أن ذهب عنه الروع وذهب يلبى نداء باولا على عجل ، بالخروج ، بالصعود إلى أعلى ، تنزلق رجله فوق السلم الصغير الموصل بين العالمين ، فخرجت رصاصة باقية فى بندقيته ، والتى لا تعرف لماذا يحملها معه ، فأصابته وأردته قتيلاً . هكذا أصبح موته مجرد حادثة لم نجد وراءه دافعا دراميا ، مجرد ضربة مسرحية ، مجرد حظ ، مجرد حل سعيد للموقف غير المفهوم . وعلى صعيد آخر ، فإن التجاوب الحق بين عمل درامى ومجتمع وحقبة معينين ، حين لا يتمتع بأصالة عن طريق عالم درامى صالح ، يبقى إلى حد ما فى شكل عقيم لا يصلح لشئ . ومن جديد ، فإن غيبة النظام الداخلى فى بنية الدراما ، وغيبة العنصرالقادر على الربط الداخلى بين العناصر الخاصة بالبنية الدرامية ، تعمل مجتمعة على فشل العمل .وهكذا نرى المكان المسرحى والموقف يبقيان فى صورة استعارة غير منعوتة ، لم تتحول إلى شكل درامى .

وقد كان افتتاح الأيام الحلوة الضائعة Los buenos dias perdidos بمثابة نجاح كبير . يعمل جالا على تركيز الدراما فى شخصياتها الأربع فى مكان مسرحى له ، من جديد ، قيمة إشارية مكثفة ؛ مصلى قديم فى كنيسة من القرن السادس عشر ، تصبح مسكنا لخادم هذه الكنيسة وأمه وزوجته ، مسكن تم تحديثه بشكل غير متحضر بأثاث رخيص ، أجهزة منزلية كهربائية ، مائدة من الفورميك ، والتى علق فيها ترس دوار ، أرفف ومرآة للحلاقة ، حيث إن خادم الكنيسة يقوم أيضا بعمل الحلاق . وهكذا نرى أن الأشياء القديمة والأخرى الحديثة الرخيصة لا يمدان بينهما أرضية مشتركة من الانسجام بالطبع ، ولكنهما يؤديان إلى خلق صورة طبيعية من الانفصال المباشر . فى المكان غير المتناسق ، الذى يعد رمزا واضحا وفاعلا ، بما له من قدرة إيعازية فورية ، لمكان قومى محقر ، تؤدى الشخصيات أدوارها ، محملة بدلالة مزدوجة إذ هم يعبرون عن أفراد محددين وأنماط اجتماعية فى نفس الوقت .الأم ، ربة المنزل ، العربيدة والمتسلطة ، الزوجة ، الخائفة البلهاء ، الطيبة ، والزوج ، الصبور الوديع .شخصية رابعة ، صديق وزميل قديم كان يحضر السيمنار الذى كان يعده خادم الكنيسة ، وقد طردا منه ، ذاك لأنه كان خالعا للعذار والثانى لأنه كان عاجزا ، يقيم فى هذا المكان ، وذلك بصفة مؤقتة إذ هو ذاهب إلى أورليانز ، التى تعد هنا بمثابة رمز هـــادف ،

والتى يذهب إليها ليعمل مناديا يدق أجراس الكنيسة . إن الإشارة المستمرة لأورليانز ، التى تحولت إلى رمز « للمكان الوراثى » ، للمكان « البعيد » ، للمكان « الخارجى » حيث يتحقق فيه الجمال والطيبة ، كلها تستخدم كأدوات فى يده لكى يغرر بزوجة خادم الكنيسة. الأم، التى جردت الكنيسة مما بها ثروة ، تجعل منه شريكا لها فى الجريمة . معا يقومان بفتح ضريح من أضرحة النبلاء بحثا عن كنوز مخفاة فيها ،ولكنهما لا يعثران على شئ سوى إحدى المومياوات : تراب وعظام . العجوز ، التى تعد رمزا مضحكا للتسلط ، ترتدى ملابسها القديمة التى كانت ترتديها وقت أن كانت تمارس البغاء ، واهبة نفسها لصديقها ، الذى يرحل بعد أن جرف ما بوسعه أن يحمله من المسروقات ، بمافى ذلك شرف المرأة ، التى تركها وأثر فعلته حيا فى أحشائها . إن التحقير الذى يلحق المكان المسرحى يتم مع التحقير الأخلاقى للشخصيات الذين يعيشون فيه ، وهى الحقيقة التى أبرزها الرجل الغريب. وفى نهاية العمل يقع حادثان ، أحدهما واضح ، والآخر لا يبدو واضحا بصورة كافية . المرأة ، التى خدعت بفعلة أورليانز ، ليس فى مقدورها الآن أن تواصل حياتها فى نفس المكان الذى عاشت فيه ، وتقرر الانتحار بإلقاء نفسها من أعلى قمة برج أجراس الكنيسة ، أما الحدث الثانى فهو التغيير الراديكالى بالنسبة لخادم الكنيسة . من زوج رضىّ وابن خانع يتحول إلى بطل أخلاقى ، الناطق الرسمى لرسالة يمكن أن تلخص ببضع كلمات وعبارات للشخصية نفسها : « إن أورليانز كذبة . بالأحلام لا يصبح الانسان سعيدا . والشئ الوحيد الذى يجنيه الفرد من وراء الأحلام هو أن يضيع إياها من حياته : حلوة أو مُرّة: من الحياة . إن السعادة عبارة عن عمل (...) لابد من أن نفتح أعيننا ، لا أن نغلقها : أن نكون يقظين جيداً « (ص ٥٦) » فى مصلى سانتو توماس ، ليست هناك نهاية للعالم . وربما أنه من هذا الباب فى وجهتنا إلى الداخل يمكن أن تكون النهاية هناك . حيث عملنا على إهدار عدد من الأيام الحلوة من حياتنا ، بين هذه الحجارة التى كانت لها أيامها هى الأخرى . فى محاولة لوضع الأشياء التعويضية ، أحواض الغسيل ، دورات المياه: أن نهيئ الفرصة للعيش فى مكان لم يكن مهيئا لهذا ... فى وسط جو من المهابة. يصبح كل شئ مزيفا : حتى الخبز ، حتى الدورق ... والمزيف هو الآخر ... الإسبانى الذى يعد صورة لكل هذا : نضجر من البداية، من ضرب أنفسنا بالعديد من الصفعات ثم بعد ذلك ، كمن لم يقم بعمل شئ ، نجلس وندخل فى عالم الأحلام فنتخيل أفضل العوالم ...؛ مكان لتكديس البلاستيك ... مجانين ، ! ها نحن قد أصبحنا مجانين !... »

(ص ٥٧) . لا نملك أن نعترض فى شئ على هذه الرسالة ، وقبل أن نفكر فى هذا ، على العكس ، نراها صالحة وأهلا للنشر . وما يبدو من اعتراض من جانبنا إنما يأتى موجها إلى هذا التحول الذى طرأ على الشخصية حيث أصبح شخصا آخر ، التحول الذى لم نعثر له على سبب داخل العالم الدرامى ، وإنما أتى عفويا فى علاقته بهذا العالم مثلما حدث فى نوفمبر وقليل من العشب من موت دييجو العرضى . إن المؤلف يقوم باستبدال الخطاب الدرامى بالخطاب النقدى ، دون أن يتيح الفرصة لكى ينبثق هذا من ذاك ، دون تهيئة الوضع لترابط داخلى ضرورى بين الطرفين . وبما أنه قد فقد الثقة فى أن العالم الدرامى الذى ابتدعه هو سوف يكون قادرا على أن ينقل بوضوح الإشارات النقدية التى دار البحث عنها ، فيعلى من شأنه كما لو كان « بوستيجا » لآخر صيحة ، وذلك بهدف أن يكون على يقين من أن الرسالة قد استقبلت جيدا . هنا ليس الكاتب هو الذى يلوى ذراع المؤلف المسرحى، ولكن المكلف بحمل الرسالة . ونسأل أنفسنا : هل هى أزمة ثقة فى العالم الدرامى المخلوق أم أزمة ثقة فى القدرات التفسيرية للمتفرج ؟

إذا ما كنا قد كتبنا كل هذه الصفحات المخصصة لمسرح أنطونيو جالا ، فلأننا نراه كاتبا على درجة كبيرة من الأهمية ، ولكنه مؤلف مازال فى طريق البحث عن الذات ، موزع بين الأدب والمسرح .

- أندروس رويف (١٩٢٨) ANDRES RUIS (1928) :

حين نتناول إنتاجه الدرامى فى صورة كلية نجده يمثل واحدة من الشهادات الأكثر مباشرة داخل المسرح الإسباني ذى الاتجاه الواقعى ، الذى كتب للطبقات المحرومة فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية ، ويمثل وثيقة شنيعة للجوع . والبؤس والرعب . لا يعد هذا المسرح مسرحا مكتوبا من أجل الشعب بقلم « كاتب غريب عنه » وإنما مسرح انبثق من داخل الشعب نفسه ، كتب بقلم واحد ينتمى إليه وعانى بنفسه ما يقدمه الآن من شهادة . فى هذه الحالة الخاصة ، لابد من معرفة بعض المعالم عن شخصية الكاتب ، فهو أمر هام للغاية ، حيث أنه يستمد من حياته، الخاصة وحياة المحيطين به ، دون أدنى تغيير أدبى ، مادة وجوهر مسرحه .

ابن لحمّال على أحد أرصفة السكك الحديدية فى أشبيلية ، والذى تم احتجازه بالسجن لاتهامة بالشيوعية ومات مشلولا فى ١٩٤٨ على أثر التعذيب الذى تعرض له داخل السجن ، فأصبح شبه أعمى وتكسرت بعض أضلعه ، شهد موت أخت له جوعا وهى فى سن السادسة ، ودون أن يتمكن من الالتحاق بأى نوع من الدراسات الأكاديمية ، علم نفسه لحاجته إلى ذلك ، وهاجر فى حوالى ١٩٥٢ ، ودخل هو نفسه السجن عام ١٩٦٤ ، فكان هدفا للاستجواب وتم حبسه فى زنزانة منفردة بسجن كارابانتشيل ، وذلك بسبب عملين دراميين (الحرب على الأكتاف La guerra Sobre los hombros ، والانتظار La espera) حازا على جائزة فى مهرجانى موسكو ١٩٥٧ ، ١٩٦٢ ، على التوالى ، تزوج عام ١٩٦٤ ، ونفى إلى خارج إسبانيا ، التحق أندرس رويث منذ عام ١٩٦٥ بعمل فى منظمة العمل الدولية ، فى جنيف ، حيث أقام هناك .

وها هى قائمة بأعماله الدرامية الفريدة : لوحة صغيرة Pequeno retablo (١٩٤٩) ، التراجيديا الزرقاء Tragedia en lo azul (١٩٥٠) ، عبر بضع ساعات Atraves de unas horas (١٩٥٥) ، الحرب على الأكتاف La guerra Sobre los hombros (١٩٥٦) ، الصندوق الصغير والدُمى La Cajita y las munecas (١٩٥٧) ، البيت الخاوى La Casa Vacia (١٩٥٧) ، لوحة الدم المقبور Retablo de la Sangre enterrada (١٩٥٧) ، لوحة اليأس Retablo de la deseperanza (١٩٥٨) ، اللوحة الصغيرة Pequeno retabbo (١٩٥٨) ، الانتظار La espera (١٩٦١) ، أشبه بحكاية خريف Como un Cuento de Otono(١٩٦٤) ، الأيدى الفارغة Las manos Vacias (١٩٦٥) ، الحانة الأندلسية Taberna andalusa (١٩٦٨) ، لماذا قتل قابيل هابيل ؟ (١٩٦٩) ، التى تم افتتاحها فى جنيف عام ١٩٧٠) ، صلاة الجنازة على طفولتى Requiern por mi infancia (١٩٧٠) ، مارتين Martin (١٩٧١) ، ضربات سفلية Golpes bajos (١٩٧١) .

باستثناء لماذا قتل قابيل هابيل ؟ العمل الرمزى الوحيد ، فإن الأعمال المتبقية من مسرح أندرس رويث يمكن أن تدرج داخل إطار المسرح – الوثائقى ، بما فيه من جذور عميقة عن حياة وشخصية الكاتب – ليس هذا فحسب وإنما حياة ذاتية واجتماعية فى نفس الوقت – ، تصاغ أساسا فى صورة أسلوب واقعى طبيعى . بصفة عامة ، يمكن القول بأن المادة الدرامية التى يستخدمها المؤلف تعبر مباشرة إلى ساحة العمل

الدرامى دون ما تغير يذكر ، وبالتالى ، دون ما انتقاء . إن الأعمال الدرامية التى كتبها أندرس رويث هى ، بالتالى ، حياة خالصة ، ذات أصالة حيوية هائلة وقوة وثائقية عظيمة ، ولكن دون معالجة درامية فنية كافية . وهكذا ، نرى المؤلف الذى يعانى من وطأة ما عاناه فى حياته ، ينقل كل هذا مباشرة إلى عالم الدراما ، دون معالجة له ، وذلك دون أن ينتقل ما هو من حياته الخاصة ، بمقتضى العملية البنيوية ، إلى موقف يقبع فيما وراء ما هو ذاتى ، والذى يعد موقفا قيما من الناحية الموضوعية باعتباراته الدرامية . وبما أن كل عمل يأتى مفعما بالحقيقة والحياة ، فيتضاءل كل منها – فى درجات متفاوته فيما بينها – بسبب عدم كفاية المعالجة الدرامية والفنية فيها . إن القبول التام لكل عمل يأتى خاضعا ، إذن ، للقيمة التى نعطيها ، بالاضافة إلى الحقيقة والحياة ، للفن الذى تأتى هذه الأعمال معالجة عن طريقه . وإذا ما قمنا بعمل تقييم للأعمال الأولى على انفراد ، فلن يكون هناك مجال لإنكار القيمة العالمية من الأصالة التى تتمتع بها مسرح أندريس رويث ؛ وإذا ما طالبنا ، بعد ذلك ، بالفن على اعتباره ضرورة ، فإن مسرح أندريس رويث – باستثناء ثلاثة أعمال – يعد مُنْتَجا لم يكتمل بعد .

وحين ننظر إلى هذا المسرح على أنه مادة خالصة نراه فى الحقيقة رائعا ومؤثرا ويصيبنا بالضجر كما لو كان مناما مزعجا ، حيث يقدم لنا شهادة للجوع ، والتفرقة الاجتماعية ، والظلم والاستغلال والبؤس والقمع والسجن والتعذيب والموت ، وفى عرضه الخططى لهذا العالم الخيالى ، يقدم لنا الصمت الرهيب من قبل الرب . فى مركز هذا الجحيم الاجتماعى نفسه ، توجد ، مع ذلك ، دعوة للحب ؛ البحث عن الأحاسيس التى تعمل على افتداء الألم ، دعوة وبحث يصابان دائما بفشل ذريع . ليس هناك من شئ مجرد ، ولكنه محدد بلا تورع ، بأسماء الأعلام وأماكن مسرحية درامية واقعة فى إسبانيا الفقيرة المهزومة .

من كل هذه اللوحة لمعاناة الشعب الحقيقى الملكى ، وليس الشعب « الشعبى » ، لعلها « الوثيقة المسرحية » – هكذا يعرفها بصواب مؤلفها – الأكثر تأثيرا وأيضا الأكثر دقة فى المعالجة الفنية ، فإنه فى عمله الانتظار La espera ، نجد أن هذه الدراما لإسبانيا الفقيرة والمهزومة تتركز فى أسرة من أسر إسبانيا الجنوبية عام ١٩٤٢ . الدراما التى فيها ، تحت وطأة الجوع ، والاستغلال والظلم فى هذا المجتمع ، مازال الأمل ينبض فى الضحايا ، الأمل فى انتظار الحلفاء وسقوط نظام فرانكو . أما عمله : أشبه بحكاية خريف Como un Cuento de Otono فإنه يدُين استغلال العامل ،

الذى يجد تأييدا من قبل الشرطة والقانون والكنيسة . وفى عمله : عبر بضع ساعات Atraves de unas horas نلحظ بيانا لخيانة الطبقة المتوسطة ، والتى لا يمكن الاعتماد عليها من قبل الطبقة العاملة .

وهناك أعمال لها موضوعات مختلفة ، فبالاضافة إلى ، لماذا قتل هابيل ؟ ، فإن حيوات صافية Vidas en blanco، هى الأكثر اتقانا فى الصياغة من بين هذه الأعمال ، حيث يعالج فيها دراميا موضوعا إسبانيا والذى تم تناوله مرارا وتكرارا فى المسرح الإسبانى للقرن العشرين من قبل مختلف الكتاب المسرحيين من أمثال بينا بينيتى وأرنيتشيس ، والأخوان ألباريث كينتيرود ، ولوركا ، أو آخرون أقرب زمنيا ، مثل لاورو أولمو أو مارتين ريكويردا ؛ هذا الموضوع هو دراما العزوبة Eldrama de la Salteria . يجعل أندريس رويث الأحداث تجرى فى قُرى الجنوب، ويكشف النقاب عن طريق أختين عن مُركبٍ حكاية جماعية تمد فيه جذورها الوعى بالخطيئة والإحباط الجنسى . وفى المشهد الأخير ، الذى يشتمل على التهكم المأساوى ، يقدم لنا الكاتب الانتحار الفاشل من قبل الأختين فيحكم عليهما بأن يعيشا حياتهما « حيوات بيضاء » . هذا العمل ، الذى أُحكم بناؤه ، يبدو لنا شكلاً مهما للموضوع ، الاجتماعى والفردى فى نفس الوقت هنا ، موضوع العزوبة . القسوة والحنان ، الفارس والمأساة ، نقد واضح وشفقة عميقة تنصهر فى هذا العمل ، جاعلة منه ، بالاضافة إلى الانتظار La espera ، أفضل إسهام لأندرس رويث للمسرح الإسبانى الجديد .

لماذا قتل قابيل هابيل ؟ ، العمل الذى تم افتتاحه فى ديسمبر عام ١٩٧١ فى مسرح الأتيلية فى جنيف ، لقى ، إذا ما حكمنا بما ورد فى القصاصات الصحفية التى بين يدى ، ترحيبا كبيرا من قبل النقاد . فرنسوا تروا كتب فى جورنال دى جنيف (عدد ٢٩٠) : « إن أندرس رويث يقلب الموقف الإنجيلى الذى يحدث نوعا من المواجهة بين قابيل وهابيل : فى الوقت الذى أعلن فيه بموته ، يصبح لدى هابيل مدة تصل إلى نصف ساعة . فى مراحل خمس ، لم يكشف السر عن حلم هابيل : إنه نفس الحلم الذى يحلم به قابيل – عالم يقوم على أساس من المال ، والمضاربة ، والمتاجرة بالدين . وحين يستيقظ كل من هابيل وقابيل ، يصبحان على أهبة الاستعداد للمواجهة فيما بينهما . ولكن ليس لأحد أن يقتل أحدا : تظهر شخصية ناطقة باسم المؤلف ، تطلب من الجمهور أن يعين اسم ذلك الذى عليه أن يموت » .

« فى نهاية العمل ، تأتى شخصية تتحدث عنه كما لو كا يتحدث عن هجاء (ميتافيزيقية – ثورية) » . إنه موقف الإنسان – الإنسان الإسبانى على وجه الخصوص – ، وصراعه ومواجهاته مع الإنسان « الذى يقف فى مواجهته » ، والذى خدعه منذ الأزل ،وتابع خطواته ، ودائما ما كان هو المستفيد من جهله ، المطلوب والذى كانت تتم تغذيته من أجل ذلك .

هابيل «الطيب» وقابيل «الشرير» : في أيام الحرب ، والجوع يعتصرهما ، يقدمان على السرقة معا ، لكن أحدهما يأكل دون أن يعطى شيئا للآخر ، أو يطلب عليه أجرا .

تقع مواجهة بين الاثنين فى شكل دياليكتيكى جهنمى ويصلان إلى درجة يصبح فيها المتفرج هو الوحيد القادر على تقديم الحل . »

إن خبرتنا كقراء للنص الدرامى ، التى تعد دائما أقل من خبرة المتفرج يرى أمامه على خشبة المسرح ممثلا ذاك النص الأصلى الحقيقى ، التى ، تجعلنا نقبل التفسير المذكور للناقد السويسرى ، إلا أننا لن نكون أمناء مع أنفسنا ولا مع قارئ هذه الصفحات ، إذا ما صمتنا عن اعتراض نراه هاما : بين التجريد الذى يغطى كل معنى للرموز والعمل كله ، وتجسيده الدرامى عن طريق شخصيات فى عمل تم بناؤه فى مرجل للمواقف ، يوجد عدم توازن عميق يمنع ، على المستوى المسرحى ، تحقيق هذا المعنى . إن الفشل الذى يحيط بالنص – وهل يلحق ذلك عملية العرض أيضا ؟ – إنما يكمن فى تحويل الموضوع إلى دراما ، وتحويله إلى حدث درامى . الشخصيات واللغة التى يتحدثون بها يقدمها لنا الكاتب فى صورة بدائية للغاية ، فى رأينا ، حتى تجعل التجريد الذى تقوم على خدمته متواجدا بعمق وحقيقة وتناسق .

٢– من الرمزية إلى التجريد :

باستثناء روبيال أو نييبا ، اللذين بدأت أعمالهما فى الظهور خلال عقد الخمسينيات ، فإن المؤلفين المسرحيين الذين سوف نتحدث عنهم فى هذا القسم قد كتبوا أعمالهم فى فترة الستينيات ، والبعض منهم ، ربما فى فترة السبعينيات .

هناك ثلاثة عناصر مميزة يمكن لنا أن نتحدث عنها فى الأسلوب الدرامى لهذه المجموعة : ١) التدمير الداخلى للشخصية ، ٢) حدث ولغة فى صورة رمزية ، ٣) غزو خشبة المسرح من قبل (الأشياء) .

١) أما بالنسبة للشخصية الدرامية فهى ، فى مرات نادرة ، تبدو لنا شخصية تقيم دعائمها على ضمير فردى أو طابع مزود بالاستقلالية ، حاملة لاسم من أسماء الأعلام ، مكونة وفقا لتمازج داخلى يقيم حامله كفرد . إنه بالأحرى شخص فى صورة إشارة ، فى صورة عنصر وظيفى محض ، بلورة أو استعجال عملية تجريدية سابقة التى تجعل من الشخصية مجرد رابطة بسيطة بين المواقف أو وسيط للحوار النقدى ، الحوار النقدى الموجه إلى الكلمة فى صورة نقل عن النظام الخاص بالمواقف المتعددة التى تشهد البناء التدريجى للحدث . ومن الصعب تقديم أى نوع من التماهى العاطفى مع الشخصية ، فهى تكاد تخلو من جوهرها الشخصى ، وليست سوى هيكل قصدى وظيفته تنحصر فى العمل على نشأة ، لعدم التماهى ، الرد النقدى من قبل المتفرج على الاقتراح النقدى المقدم من قبل المؤلف . وهكذا ، نرى الشخصية حاملة « لتيار » نقدى ولمعيارتقوم بواسطته بغرس التيار النقدى فى وعى المتفرج ، مثيرة ألمعيته واحتجاجه . وبهذا يمكننا الحديث ، إذن ، عن موت الشخصية المسرحية كشخصية إنسانية ، عن إحلال الشخصية – الإشارة محل الشخصية – الشخص .

٢) أما الحدث واللغة فيظهران عامة فى شكل رمزى ، فيدلان على الدوام على أشياء مستمدة من العالم اللاورائى لهما . إن مايجرى على خشبة المسرح له قيمة مرجعية إرشادية ولابد من النظر إليه كنظام هو فى حاجة إلى فك رموزه . إن العبور من موقف لآخر أو التطور الذى يلحق الوقف نفسه على مدى العمل الدرامى يرجع إلى ميكانزم معقد للعلاقات الرمزية ، والتى تبدو أحيانا فى صورة بدائية جدا ، وحتى ، صبيانية ، والذى بواسطته يأتى موقف حقيقى أو عالم واقعى ، محدد ، على سبيل المثال ، بما فيه من ظلم ، ولا معقولية ، وقسوة ، وأوهام وتغريب ، موقف أو عالم واقعيين هما موقف المؤلف وموقف المتفرج ، وقد فُكتْ رموزه فى مصطلحات وعبارات مسرحية عبر أسطورة موجهة إلى المتفرج لتثير فيه عملية مزدوجة من التماهى والاستنكار . اللغة والحدث الرمزيان ، الاشارتان الخالصتان فى مرجعيتهما كما هو الحال بالنسبة للشخصية ، يحاولان الإثارة الدائمة للعبة المشاركة فى العمل بين المؤلف والمتفرجين . على خشبة المسرح التى يتم استيعابها كمكان ديناميكى ومفتوح وكإطار رمزى ، يصبح الجو مهيئا لظهور احتفال تنكرى غريب ومتناقض فى ظاهره – قناع –حدث، قناع – لغة ، قناع – شخصية – والذى تتركز وظيفته ، على وجه التحديد ، فى الكشف عن طريق النقد عن الوقائع والحقائق التى تبدو خفية فى الظاهر ، مع التنبيه

الهام على أنه على عائق المتفرج ، لا المؤلف ، تقع مسئولية المهمة الكبيرة لإزالة تلك الأقنعة ، إذا أن وظيفته لا تنحصر فقط فى المشاهدة ، وإنمافى تفسير وتحليل مايقدم له – فك رموزه وشفراته – . وظيفة ومهمة تبدو صعبة فى بعض الأحيان نظرا للافراط فى التجريدات الجافة ، والبعد عن الإنسانية أو إذا ما أقدم المؤلف على إلباس القناع للواقع فإن ذلك يكون بهدف أن يثير فى وعى المتفرج عملية متوازنة من إزاحة هذا القناع . إن لعبة الإبداع الدرامى ، التى – نعتقد – لا تأتى على الاطلاق فى صورة قصد عفوى ، ولكنها من الممكن أن تخضع لشئ من السلطوية ، هى أمر خطير فى كل من هذه الأعمال وذلك حين يصاب معامل الاشتراك فى الجريمة أو يحدث انقطاع أو ، على الأقل ، عدم توازن فى نظام الارتباط المتبادل ، وهو ما ينجم عن خطأ من قبل المؤلف ، أو من المتفرج الافتراضى الذى أتينا نشير إليه أو من قبل الاثنين معا .

وإذا ما أمعنا النظر فى الطريقة التى يتم بها بناء الحدث لا تأتى الدسيسة دائماً لتكون المبدأ التوحيدى له ، وإنما يكمن هذا فى الفكر النقدى ، وذلك لأن الحدث يبنى على أساس من الأجزاء المتناثرة ، بمهمة منظورة ، أجزاء لا تكون « حكاية » ، إذا أنها لا تكوّن مراحل المضمون ، ولكنها مرافئ أيديولوجية . فى بعض الأعمال نرى أن الرمزية اللغوية والحديثة واستبدال الحدث بشبكة من أجزاء الحدث تأتى فى صورة متطرفة للغاية ،بحيث تجعل من القراءة أمرا مستحيلا ، حين لا تكون مضجرة ومملة . ونحن نجهل إذا ماحدث مثل هذا أيضا فى العرض المسرحى .

٣) إن مكان العرض المسرحى لا يمتلئ فقط بالأشياء (المؤثرة – المسموعة) أو « المرئية » ، المنعزلة والثابتة دون ما حركة فى بعض الأحيان (قاعدة حمّام ، سرير ، شبكة ، قفص ، صفارة أو ضجيج مجموعة من السلاسل) ، وفى أحيان أخرى نراها متحركة (تتابع عمليات عرض وأصوات أو أضواء ، بناية متحركة) ، لها مهمة تندرج ، بالطبع تحت الجانب الرمزى ، دون أن تتحول إلى شئ دلالى من نفسه . هذا الشئ الوحيد أو هذه الأشياء التى تحدد وتعرف المكان المسرحى تفقد فى الوقع تكافؤاتها الواقعية إذ أنها لم تعد مستخدمة من أجل بناء المناخ العام أو تحديد المكان ، ليست ديكورا ، ولكنها تعد بمثابة إشارة إضافية يتم إدراجها فى البناء القصدى للعمل . وأمر آخر هو ، فعليا ، أن مثل هذا الدمج التكاملى يحدث دائما .

إلى هذه العناصر الثلاثة ، التى تبدو لنا مميزة لهذا الجناح « الغير واقعى » للمسرح الإسبانى الجديد ، علينا أن نضيف – ولكن هذا لا يقدم فى صورة متجانسة ، التوجه نحو المسرح – العرض ونحو المسرح كتجربة جماعية ، التوجه الذى يعنى التماثل – لا يهم الآن ما إذا تم تحقيقه أم لا – والتطوير للتيارات الجديدة المسرحية الآتيـة ، بداية من الجروتوسكيم و « الحدث » وحتى الليفنج والبريد والبابيت ، مرورا بهذه وغيرها من الأشكال : مسرح القسوة ، مسرح التحريض ، وكذلك مسرح اللا معقول ، أو الميتاتياترو (المسرح المسالم) أو المسرح المضاد ، للدراما الاجتماعية والدراما النفسية .

ثلاثة مخاطر ، فى رأينا ، تفرض تهديداتها فى هذا النوع من المسرح : غموض نظام الإشارات ، والتى تأتى فى بعض الأحيان فى غاية التجريد ؛ الطابع الخفى – ليس دائما عالميا – والعفوى لرموز الحدث ، والشخصية واللغة وأخيرا ، رغم أنه ليس بصفة دائمة ، غياب أو فقر التكثيف والتوتر النزاعى فى الصورة الدرامية ، الأمر – على الأقل على مستوى قراءة النص – الذى يحدث انطباعا بالثبات ، وعدم التقدم ، والتكرار والرتابة .

وفيما يتعلق بالبدائية ، والصبيانية كذلك ، والسلطوية التى أشرنا إليها آنفا ، من أجل ميكانيكية العلاقات الرمزية بين الدال (العالم الرمزى) والمدلول (العالم الواقعى) – وليكن معلوما أننا نفكر فقط فى بعض نماذج من هذا المسرح ، ولكن ليس المسرح ككل – فلدينا الانطباع بأنها ترجع إلى الطبيعة النظرية للجمهورالذى يتوجه الكاتب بمؤلفاته إليه ، والذى يعد عاطفيا جمهورا خاصا مثلما هو الأمر بالنسبة للجمهور الواقعى المحدد ، والمحروم ، وقت الكتابة ، من مرسل إليه (متلقٍ) مرئى ، يصحح أو يُقّر ، فى مواجهة صحية وضرورية ، المنتج الذى صنع من أجله . والمؤلف ، تحت نظام العزلة الإجبارية ، يجعل الساقية تدور وتدور ، دون أن يصل إلى معرفة ما إذا كان الماء الذى يستخرجه سوف يطفئ أم لا حالة الظمأ ، سوف يعمل على تحقيق أم لا تلك النتائج المتوقعة . وعلى جانب آخر، فهذه المشاركة الضمنية، المشاركة المبنية والمحددة ،بالقوة ، نظراً للعيوب وارتكاب الأخطاء المشينة من قبل البنية السياسية – الاجتماعية للسياق الذى يتعايش فيه المؤلف وذلك الجمهور المحتمل ، ويبدو لنا أيضا فى صورة عامل يمكن أن يشرح لنا مثل هذه البدائية . بعض الأعمال تجعلنا ، فى بعض الأحيان ، نُفكر فى تمرين حانق للاستجداء الفكرى ، يأخذ شكلا مراسميا أمام جمهور غير مرئى يمكن له أن يكون لا – جمهور .

إن الصفحات التمثيلية التى سوف نقدمها تباعا ، والتى سوف نكتبها بخوف ورعب شديدين – هل فهمنا جيدا ؟ هل سيكون وصفنا وتفسيرنا فى صورة صحيحة ؟ – لابد لها أن تكون أكثر بساطة من تلك التى خصصناها لتلك المجموعة من الكتاب المدرجين فى الجزء السابق من الكتاب ، ليس من أجل أسباب تقل أو تنقص فى القيمة الموضوعة لكل واحد من هؤلاء الكتاب ، فنحن ما نزال نرى بأنه لا النقد ولا التاريخ الأدبيين يمثلان محكمة للعدل – ولا نقبل ، بالتالى ، أن يكون عدد الصفحات بمثابة معيار تقييمى – ، ولكن ذلك لأسباب خارجة عن نفس النصوص . هذه النصوص ، عند غالبية المؤلفين ، لا تبدو أنها قد كتبت ،ولا تعد من قبل الكتاب الذين أخرجوها ، كمصطلحات كافية فى حد ذاتها ، كمنتجات كاملة يمكن الحكم عليها وتبريرها لمجرد خروجها إلى الوجود بحالتها النصيّة ، وإنما كمواد فى حاجة إلى تكملة فى عرضها المسرحى ، كروايات للأوبرا معروضة للعمل الخلاّق من قبل الممثلين والمنفذين ، الذين يظهر تعاونهم فى صورة ضمنية ، وكذلك فى صورة علنية ، فى نفس النص . فى فرص عديدة ، أثناء عملية القراءة وتحليل النصوص ، فقد شعرنا بعجزنا عن فهمها ودراستها بالدقة الكافية وأن نصل فيها إلى نتائج تبدو لنا صالحة ، حيث إن مثل هذه النصوص ، باعتبارها نصوصا ، كانت ستقدم لنا مقاومات لا تقهر إذا ما توقفنا عندها مجبرين أنفسنا على النظر فيها ، باعتبارها أقل من نصوص وأكثر من نصوص فى نفس الوقت : باعتبارها أقل من نصوص لما لها من طبيعة وظيفية ، لا غائية ؛ وعلى أنها تفوق النصوص لنفس هذه الحالة الوظيفية ، التى لا ينفصل عنها مطلب التنفيذ المسرحى لكى يصبح تواجدها فى أكمل صورة ، لكى نتمكن من دراسة هذه النصوص جيدا ، أى ، فى صورتها الحقيقية ، لابد أن نشاهدها ممثلة ، أى ، فى صورة حيّة ، وهو الأمر الذى ليس شرطا لازما لدراسة نص لشكسبير ، لكالديرون ، لبويروبيخيو ، لصاصترى ، لمارتين ريكويردا ، الخ ... ، على الرغم من أننى بهذا لست أفكر ، ولا لأدنى درجة ، أن تنفيذها على خشبة المسرح لا معنى له . أعتقد بأنه ليس خافيا على أىّ ناقد بأنه ليس سواءً – وليس ممكنا بنفس الطريقة – دراسة ، أورد كمثال اسمى ، نص من مسرح « Living Theatre » (المسرح الحياتى) ونص لجارثيا لوركا ، على الرغم من أنه بالإمكان أن يتم تحليلهما بنفس الطريقة ، فيما يتعلق بتنفيذهما على خشبة المسرح ، Paradise now (الجنة الانية) أو يرما Yerma لبيكتور جارثيا Victor Garcia ، بشرط أن نعيش تجربة العرض المسرحى .

هناك صيغة درامية شائعة فى مثل هذا المسرح ألا وهى الفارس Farsa ، فى بعدها المزدوج القبيح والهجائى ، النتيجة المنطقية لموقف الرفض إزاء العالم الدرامى الذى يقف فيه المؤلفون . الرفض الذى يجعل الكثيرين من هؤلاء الكتاب ينطلقون من أجل الشكل النقدى للواقع الذى لا يشعرون بالتضامن معه ، لرؤية اللامعقول ، باعتباره شكلا مثاليا لمسرح التهميش . هذا هو ما لاحظه جيدا خوسيه مونليون حين كتب : «إن اللامعقول يعنى عدم الخضوع كما يعنى الرفض لكل اندماج فى الأُطر الأيديولوجية للنظام ، بالدرجة التى لا يحاول معها « إدانة » بعض المواقف المحددة الظالمة ، وإنما ليوضح فى سخرية اللامعقول الفلسفى الاجتماعى لجذورها . إن اللامعقول ، فى مجمله ، يهدف إلى تجاوز نقد لتصرفات بعض المؤسسات بعينها لكى يعرب عن نفسه كنقد لحضارتنا . إنها المرايا المقعّرة أو أو المحدّبة التى يجب تكسيرها ، بدلا من أن نعمد إلى تغيير الأجسام التى تنعكس على سطحها » (٢٣) . وفيما يتعلق بالتقنية الأساسية ، نجد أنها فى غالبية الأعمال تتمثل فى التقنية الخاصة بالفارْس ، أى التخفيض - فى أشكاله المختلفة : التحقير ،التحويل إلى الحيوانية أو « الآلية الميكانيكية » ، التقليد الساخر، التمثيل الصامت - وهذا بالنسبة للشخصيات والحدث واللغة على حد سواء .

أ - الأهجية ، الاستعارة ، الاستغلاق .

خوسيه روبيال (١٩٢٥) Jose Rubial (1925) :

فى الأعمال الطويلة التى أفرزها قلم خوسيه روبيال Jose Rubial نعثر على هذه الملامح المميزة : الاتجاه المضاد للدراما ، الشخصيات - العلة التى تهيئ الفرصة لإطلاق عبارات محمّلة بالتلميحات والمعانى المزدوجة ، والرمزية الحيوانية ، الغطرسة البنائية للفكر النقدى الذى تخضع له كل عناصر العمل ، التفكيكية Fragment arismo .

فى عام ١٩٥٧ كتب : الشحاذون Los mendigos . عبارة عن أهّجية لبلد يعج بالشحاذين ويزوره سائحون يحملون أسماء حيوانات . (النمرالأرقط ، الزرافة ، الضب ، حمار ، الزرد) ، يحملون معهم آلات تصوير وكلمة « أوكى » على شفاههم ، والذين يشعرون بالفزع من أن العرض الفلكلورى للشحاذة سوف يتحول أمام أعينهم

إلى احتجاج مشين وخطير وإلى واقع يطاق . السلطات ، التى تتمثل رمزيا فى صورة كلب (السلطة العسكرية) ، وحمار (السلطة المدنية) ، وغراب (السلطة الكنسية) وببغاء (وزير الدعاية)، يقررون، لكى ينقذوا العملات الأجنبية التى يأتى بها السائح ، وإلغاء العرض المشين للبؤس عن طريق مرسوم يقول : « من أجل بهاء وصحة هذا الوطن قررنا منع الشحاذة » . أعمال القمع ، الموكلة إلى هؤلاء البشر الآليين ، يكون نصيبها الفشل ويتم غزو خشبة المسرح من قبل الشحاذين الذين يطلقون غناءهم التأكيدى فى صورة تنم عن التحدى .

لم تأت تلك اللحظة التى يحدث فيها صدام بين الشعب والسلطة .كل شئ راجع إلى الخطاب النقدى ، الذى يعج بالتلميحات الواضحة والتعليقات الساخرة فى شكلها الفكاهى يمكن إلحاقها أوضمها إلى الوضع فى إسبانيا . وكل عبارة ، موجهة من قبل الفكر النقدى للمؤلف ، تأتى فى شكل حيادى من الناحية الدرامية ،غير فاعلة لخلق جو من التوتر والنزاع أو المواقف الدرامية . ويصبح من الأفضل – فى المعنى المباشر – أن نتكلم عن أهجية ممسرحة لا عن عمل درامى .

وفى عام ١٩٦٢ كتب عملا آخر بعنوان : الحمار El Asno ، أهجية تدور حول استغلال استعمارى لبلد من البلاد النامية من جانب قوة عظمى عن طريق استخدامها لآليات التكنولوجيا المتقدمة ، والتى تتمثل رمزيا فى حمار أليكترونى (صنع فى الولايات المتحدة الأمريكية) . تم بيع هذا الحمار بالدين لصاحب حانوت بالسوق العام، فيقدم هذا الرجل على استغلال أبناء وطنه متسببا فى إثراء ذلك الذى اخترع الحمار ، فيتحول بهذا إلى عبد لما يديره دون أن يكون من صنع يده .العمل ، المفعم بالاشارات النقدية ، تبدو لنا مجالا خصبا لتلاقى غريب لمسرح بيكيت والساينيت (المسرحية الهزلية) الإسبانية .

فى جلالة ورقة اللعب Su majested la Sota (١٩٦٥) نجد أن المواقف و« المضامين » هى ، من جديد ، تصبح حجة للكلمة النقدية ، الغنية بالتلميحات الأيبيرية ، والخطاب الهجائى ، المفعم بالفكاهة السوداء تنقد فيه بشدة سلسلة طويلة من « الوقائع » أشبه بالإسبانية . وبالنظر إلى بنيتها نرى فيها ، على وجه الخصوص ، نقاشا ممسرحا ،على غرار مناقشات العصور الوسطى .

نلحظ فى هذا العمل أن الملوك الأربعة للعبة الأوراق الإسبانية يحضرون إلي مسابقة دعا إليها «الولد» [فى أوراق اللعب] الذى يشغل منصبا بالحكم ، وذلك بهدف مواصلته فى هذا المكان . يبدأ كل واحد منهم بمناقشة المزايا التى يتمتع بها نظامه فى الحكم مع الأعضاء الآخرين: السيوف والعنف العسكرى ، القاسى والذى لا يلوى على شئ ؛ الكؤوس أو السعادة بالكحوليات الأيديولوجية التى تصيب الأفراد بالنوم والتغريب ؛ السباتى أو العصا التى يتم التوكأ عليها ؛ والأحوال والفساد من أجل المادة . وبما أن النقاش أصبح يهدد بأن يتحول إلى عراك بالهراوات بين الدُمى، نجد أن التدخل الخارجى هو الذى يحكم بحل القضية: تأكيد منصب « لاسوتا » فى الحكم . بالنسبة لأى إسبانى عاش فترة ما بعدالحرب الأهلية لا يصبح من الصعب عليه أن يحدد ماهية شخصية « لاسوتا » أو أن يرى فى رمزية ملوك أوراق اللعب أشكالا تاريخية محددة لممارسة السلطة .

لاتواتينا الجرأة لأن نحكم على الرجل والذبابة EL hombre y la mosca (١٩٦٨) بأنه عمل يدخل فى إطار التقليد السياسى الغامض أو المعقد الذى يهدف إلى السخرية . معقد نظراً لتعدد معانى الرموز المستخدمة ، وغامض لعدم وجود روح التماسك الداخلى فى بنيته ، كما لوأنه قد حدث على مدى تطور العمل انقطاع للتيار الدرامى المتواصل ؛ ففى مرات عديدة تبدو مع تطور الحدث ، وليس الموقف ، بعض الموضوعات الجديدة الخاطفة أو مجالات خاصة بعلم المعانى جديدة ، التى ، فى تقابلها أو تفوقها على بعضها البعض ، لا تصل قط لأن تتحول إلى صورة تكاملية موحدة .

والمكان المسرحى ، الذى يمتدبجنوره إلى الفن البيكيتى (بيكيت) ، هو الرمز الأول فى الظهور على الساحة . هكذا يصفه مؤلفه : « داخل قُبة هائلة من الزجاج يعيش الرجل وقرينه . أما القبة فإنها تشف عن جزء صغير لم ينته بعد . تتكون من مربعات زجاجية تزدان بالمعارك ، والسهام غير المعلومة ، مغامرات صيد الطيور ، والأسماك والحروب ، خيالات وأشباح من العالم الآخر رسمت فى شكل زجاجى قوطى وقائمة على قاعدة من الجماجم .

هذه القبة ، التى أقيمت قطعة قطعة على يد« الرجل » ، توجد مستمرة فى مكان إستراتيجى . إنه مرصد طيب ورائع يرِى من خلاله كل ما يجرى فى تلك الأرض الشاسعة »

داخل هذا الأثر الذى تقوم السلطة بتثبيت نفسها بنفسها ، راسخة فوق جماجم كل الآراء المعارضة لها ، التى لم يعد لها وجود اليوم ، نرى أن « الرجل » قد أتى بعد ، صانعا مثيله وصورته ، ذلك القرين ، حتى يصبح بمقدوره أن يحل محله ، صورة الآبدية ،

دون أن يلحظ أحد مثل هذا التغيير. وهكذا نرى أن ثلاثة أرباع العمل - «نقل القيمة» ، « إبهام الأنا » ، « الكلمة أصبحت مزدوجة » - تبين عن المراحل الأخيرة للتماهي الكلي والتمرسات المتعددة المؤدية إلى الحصول عليها ، التمرسات التي ، بقسوتها وتقنياتها في غسل الأدمغة ، تكتنف في صورة مستمرة الروح اللامعقول . وما إن يتم الحصول على هذا التماهي ، يعمل جاهدا على أن يثبت نفسه ، يرشده في هذا تلك الأصوات الصادرة عن المؤسسات التي أقامها « الرجل » . ومع هذا ، فإن القرين قد ورث كل شئ ما عدا موهبة غرس الرعب في الآخر . فنراه عاجزا حتى عن إزعاج ذبابة ، حين يحاول ضربها ، دون أن يبلغها ، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تهدم القبة . وإنه ليكفي أن يبدي أحد ، ذبابة ، عدم الخوف ، حتى ينهدم الكيان السياسي رأسا على عقب .

إن التداخل المتعدد للموضوعات الفرعية أو الدلالات الفرعية ، التي لم تصل إلي حد التكامل ، في رأينا ، من الناحية الموضوعية مع الموضوع الرئيسي ، ولكنها تأتي في صورة مرتجلة ، نعتقد بأنها تدخل إلى حيز النص غموضا وتنتج ، لا نقول عمقا أو ثراء في المعاني ، وإنما الغموض بعينه . في الجزء الثالث ، على سبيل المثال ، نجد أن أنخليس وديمونيوس يتنازعون جسد « الرجل » ، في مشهدله شكل الساينيت الظريف، دون أن تكون الرمزية ، من جانب آخر ، واضحة تماما ، لا في ذاتها ولكن في علاقتها ببقية العمل . وكذلك فنحن لا نفهم ضرورة الإشارات المتواصلة والتلميحات إلى الأمريكان ، اليسيرة في أغلب الأحيان ، وكذلك التعبيرات ، العامية والأخرى من المصطلحات اللغوية التعبيرية ، التي تسهم في إحداث القطيعة ، التي لا معنى لها ، للإيقاع اللغوي . في النهاية ، فإن بعض الأمور المكررة وغياب الدراما ذات التقدم التكثيفي تعطي العمل شيئا أشبه « ببنية الساقية » . إننا نجهل ما إذا كان هذا من الأمور التي سعى إليها المؤلف بوعي منه أم لا .

في الرجل والذبابة El hombre y La mosca نرى ، إجمالا وفي بعض التفاصيل الكثيرة على حد سواء ، علاقات سنوية مع الوضع الإسباني - الميراث ، استمرارية ودستورية النظام - ، هذا بالإضافة إلى سلسلة من العلاقات التي تغير ما هو جد إسباني ، والذي لا يضفي نوعا من التعمية بشكل متواصل في قراءة النص .

ويأتي آخر عمل نعرفة عن روبيال تحت عنوان : ماكينات المطالب Maquina de pedir (١٩٦٩) [٢٤] . فى هذه المرة نقف أمام نقد على مستوى عالمى ، على الرغم من أن له جذورا تمتد بعمق داخل الساحة الإسبانية ، للحضارة التكنولوجية ، التى دائما ما نرى أهدافها وخططها موضوعة فى دائرة تسلط عليها سهام السخرية . وعلى مدى العمل ، فإن جميع المستويات الخاصة بمجتمع ما - الاقتصادى ، السياسى ، الأخلاقى ، الدعائى - تكون معرضة للهجوم ، حتى تتعرى جوانبها اللا إنسانية الراديكالية الوحشية . إن الخيال والفكاهة الجليقية اللتين يتمتع بهما روبيال يعملان ، فى شكل عملى دون توقف ،على خلق كيان مسرحى به كثافة رمزية عالية ، وتغييرات ، يسكنه جماعة من المتوحشين (أخطبوط ، ماكينات ، روبوت) . وحين نحلل بدقة هذا العمل فى إطار النص فإننا نتسأل فيما يتعلق بنظامه النوعى : هل هو عمل درامى ؟ إن تذرية الحدث الذى يشتمل عليه ، تفكيكه الشديد ، العبارات التى تذكر فى طول وإسهاب ، ذات طابع دعائى ، دون مرسل محدد ، والجفاء والنزعة غير الإنسانية للغة ، والإفراط فى الخطابة تبدو كلها تعمل على وضع العمل موضع التساؤل . ومع هذا ، نفضل أن نوقف الحكم طالما أننا لم نر العمل على خشبة المسرح .

فيما بين عامى ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ كتب روبيال ستة أعمال من تلك التى أطلق عليها مقهى - المسرح ، قصيرة جدا . السكرتيرة La Secretaria (شكل الموظف الأنثوى الذى تنحدر أسهمه فى السلم الوظيفى بنسبة عكسية مع تقدمه فى السن وزوال محاسنه عنه) ، La mutantes (المتحولون) ، وهى بمثابة رمزية مضجرة وممتازة لذلك الإنسان الذى يصبح عبدا للعمل ويقع عليه الظلم من قبل الحضارة الآلية : هكذا نرى الزوجان اللذان يقومان بدور البطولة يعيشان يسحقهما حجر كبير)، الذيل El Rabo (الفارس الذى كتب حول التفرقة العنصرية وعدم التسامح) ، العينان Los ojos (الأم - الديسكو التى تعلم ولدها على العيش داخل « المحل » وتكون نهايتها طعنا على يد هذا الوليد) ، الأب El Padre (الذى يعد ابنه لكى ينتقم من المجتمع ، ثم تكون نهايته أخيرا على يد ابنه) ، المدير الخارق El Supergerente (الذى يفترس الأفراد ، فيصبح ضميره الضحية الأولى) .

فى الوقت الحالى ، فى المجال الروائى ، فإن القصة القصيرة والرواية يعدان جنسان قيمان، وليس هناك من ناقد يَعِنّ له بأن يعلن سيادة ، ولا أن يؤكد ، على سبيل

المثال ، بأن أوراثيو كيروجا ، ككاتب قصة قصيرة ، يقل فى المنزلة عن ميجيل أنخيل أستورياس ، ككاتب رواية . فكل من هذين الجنسيين الروائيين له بنيته الخاصة . لم يحدث هذا حتى الآن ، بالنسبة للمجال المسرحى بصفة عامة ، حيث يرى النقاد بأن العمل القصير يدخل ضمن إطار الأعمال المسرحية الصغرى ، على الأقل فى إسبانيا . ومع هذا ، فداخل المسرح المعاصر فقد بلغت الأعمال القصيرة حدا بالغا فى الكتابة ومكانة أدبية كافية حتى لا ترى نفسها محصورة فى إطار الجنس المسرحى الصغير . إن العمل الصغير له ، فى مواجهة الأعمال الطويلة ، بنيتها الخاصة ، وكلاهما لا يمكن المقارنة بينهما فيما يتعلق بالناحية القيميّة . أليس من اللا معقول ، فى الحقيقة ، والحديث عن الناحية النقدية ، أن نقول ، على سبيل المثال ، بأن عملا قصيرا لجان تاردى **Jean Tardieu** أقل بكثير ، لكونه عملا قصيرا ، عن عمل طويل لسارتر **Sartre** ؟ وبعرض القضية بهذه الصورة ، نرى بأن روبيال الكاتب المسرحى عبارة عن مؤلف ممتاز للأعمال القصيرة . على العكس ، حين نتحدث عن مناخٍ خاصة بالبنية الدرامية – لا عن نوعية أدبية أو ثراء دلالى ، ولكن عن شكل بنيوى معقد – نجد أن هناك بعض العيوب التى تعترى أعماله الطويلة ، وذلك لأنها على وجه التحديد قد صيغت فى صورة قالب تُصب فيه الأعمال القصيرة وتبدو – على الأقل نراها نحن هكذا – فى صورة لوحة مختلطة من الأعمال القصيرة ، يتصل بعضها بالبعض الآخر. إلى هذا الأمر ترجع الملامح التى أشرنا إليها فى بداية حديثنا ، باستثناء ، بالطبع ، الوجهة صوب الرمزية الحيوانية ، التى تعد قاسما مشتركا مع كتاب آخرين ، ولازما من لوازم الجنس الهجائى .

– مارتينيث ميديرو (١٩٣٨) Martínez Mediéro (1938) :

فى مقابلة أجراها معه ريكارد ساليات (تيلى / إكسبريس ٢٨ من مارس عام ١٩٧٢ ، ص ٢٦) صرّح مارتينيث ميديرو ، بعد أن أكد فى نبل أنه مدين ومعجب بمارتينيث مينديث ، بأنه يعد بمثابة نوع من المعبر بين ما يطلق عليه « الجيل الواقعى » والجيل الجديد للمسرح « التجريبى » **experimentali´sta** » . فمع الجيل الأول تجمعه به وجهته ، المحددة المعالم جيدا فى مسرحه ، صوب الواقعية الوحشية التعبيرية ، بينما

نرى أن حبل الصلة الذى يجمع بينه وبين الجيل الشاب من الكتاب يكمن فى تطبيق التقنيات الجديدة للتعبير المسرحى .

إن أول عمل له هو النورس والبحر La gaviota y el mar (٢٥) (خاثينتا ذهبت إلى الحرب Jacinta Se marcho a la guerra) ينتمى إلى نوع من المسرح ، بين النوعين الخارديليسكو (خارديبل بونثيلا) والكاسونيانو (أليخاندرو كاسونا) ، يتركز فى تجسيد شخصية ، هى شخصية المؤثرة دونيا خاثينتا ، التى تمتلك تأثيرا وتاريخا قاسيا نتعرف عليهما عن طريق الحكاية التى تصل إلى أسماعنا بواسطة لعبة الرواية على لسان الشخص الأول فى شكل تناوبى والمسرحة للحظات ذات مغزى ومتعددة لتواجدها . إن التهكم والفكاهة الشعرية اللتين يقدم بهما الشخصية - المؤلف حكايته ، فى لغة تتمتع بنوعية أدبية ممتازة ، وعملية الإعداد المسبق للمتفرج فى مواجهة العالم الفارغ والقاسى الذى تقوم فيه المرأة العجوز ، التى تعد رمزا شعريا لضحايا أخرى ، بالدفاع عن حريتها بالاعتماد على المكر والبراءة .

بكتابة مارتينيث ميديرو لعمله : قفص الدجاج الأخير El último gallinero يبدأ سلسلة من المسرح الرمزى ، تحدد معالمه جيدا عبر إيقاع الفارْس اللا معقولى ، والذى نعرفه منه أربعة أعمال أخرى : الضيف El Convidado ، عرض القرن العشرين Espectáculo Siglo ، عودة العقارب El regreso de los escorpiones الكوَّاءات Las Planchadoras .

فى قفص الدجاج الأخير وعودة العقارب عبارة عن عملين مفعمان بالعنف والخرق فى الكلمة والحدث على حد سواء ، يقوم بدور البطولة فيهما مجموعة من الحيوانات ، والتى تأتى هنا رمزا لسلوكيات اجتماعية وسياسية . كلا النصين يسمحان بالتكهن بمدى الثراء فى مجال الإشارات التشكيلية وقدرتها على تجسيد عرض مسرحى باهر وخيالى . على مايبدو ، فهذا هو ما حدث - فقط ندرى عن بعض التقريظ النقدى - مع عرض العمل الأول الذى وقع فى عام ١٩٧٠ على يد مجموعة أكيلارّى . وفى الحالة التى تعترينا الآن ، والتى تجبرنا على أن نتحرك على مستوى النص - وقد أشرنا من قبل إلى الحدود التى يعترضها ويعنيها مثل هذا الأمر - فليس لنا إلا أن نذكر هنا ذلك الثراء المزعوم للعرض. فى قفص الدجاج الأخير نرى مجموعة هائلة من الشخصيات علا الريش أجسادهم يعيشون دراما احتباسهم داخل القفص ، الحبس الجبرى

المأمورية ، لا ندرى ممن ولا لأى سبب ، من قبل قوة خارجة عن المكان المسرحى . إن منع الحرية ، التجربة الأساسية والحرة للدراما ، تؤدى إلى ميلاد حدث مهتز تترابط فى صورة متسلسلة فيه المواقف وبسرعة بيعضها البعض فى إيقاع أشبه بالقصف الكرنفالى ، والذى فيه تبرز العديد من المواقف الأيديولوجية المتجسدة فى الطيور العديدة : إيدموخينس ، الديك الطاغية والساخر ، الذى يعينه أوليباريس ، أو القوة الغاشمة لرجال الشرطة ، لكى تفرض سلطتها ، يعينها فى ذلك ، بينما لا يعمل على الإضرار بمصالحها ، السيد فايسان (الديك البرّى) والسيد بابو (الديك الرومى) ، الممثلان للأرستقراطية ، وتلك الطيور البرجوازية والشعب الدجاجى المحافظ . أما المعارضة ، غير الناضجة والمنقسمة والعاجزة عن أى عمل ثورى متناسق وفعّال ، فهى عمل يسند إلى الفراخ الصغيرة ، والتى تمارس احتجاجات لا تتعدى المستوى اللغوى المجرد . حبس وغياب للحرية لا تجدان لهما مهربا إلا فى الإباحية الجنسية ، المسموح بها والمراقبة باعتبارها شرا بسيطا الذى يقوم هنا مقام التطلع إلى الحرية . فى الجزء الثانى يعمد الكاتب إلى إدخال شخصية جديدة ديك جميل جريح ، الذى يظهر فى صورة ضحية داخل قفص آخر ، وقد أدخل لقوه إلى النظام والحضارة التكنولوجية ، وذلك لما يلقيه من خطب دينية عن المساواة ، الديك الذى يثير الشك فى نفس الطاغية دون إيرموخينس والشبق للعنصر النسائى الدجاجى ، البرجوازى والشعبى المرضى للغوغاء ، والذى ينتهى ، بعد أن يصبح سمينا بمنطق عقلانى ، وقد أصبح يفترسه بائع الدجاج الغاضب الجائع الذى ، بعد أن استعاد قواه واستيقظت قسوته بفعل هذه الوليمة الدموية ، يبدأ هجومه فى صورة قصف متواصل لتناول لحم نفس هذا السيد « دون إيرموخينس . تنتهى هذه المذبحة بثورة فوضوية يصعب التحكم فى قيادها والتى تضع لها نهاية ساخرة هذه الكلمات الصادرة عن هذا الديك العجوز الشاعر، والذى ظهر له كتاب ، تمت كتابته على هامش الأحداث، يتلخص فى هذه الكلمات الزهيدة غير المفيدة وغير الفاعلة : «ليحب بعضكم بعضا.»

فى عمله عودة العقارب El regreso de las escorpiones ، الذى يعد بمثابة أسطورة جديدة يقوم بأدوارها مجموعة من الحيوانات ، بها تنوع حيوانى هائل (خنازير فى مواقع السلطة ، سلوقيون من رجال الشرطة ، حمير ، قطط ، فحول الثيران وخراف فى مناصب الوزراء ، وغربان كنسيون ، بوم ذكى من أبناء المعارضة ، خراف صغيرة بيضاء محافظة وأخرى سوداء ليبرالية ، أرانب ثورية) تعيش قصة طغيان قاسية وساخرة قبيحة ، تنتهى فى صورة الضحية الأبدية للقوة العسكرية

والمدربة لميليشيا العقارب المجيدة والوحشية، التى تعد هنا رمزا للجيش ، وكذلك رمزا للقوة الأقدر بين القوى الرأسمالية الغربية.

فى هذه الأسطورة الثانية التى يلعب أدوارها مجموعة من الحيوانات لم يتمكن الكاتب من الانطلاق من قاعدة تحتوى على بدائية مفرطة للمضامين النقدية ، التخصصية فى إفراط أيضا ، وفى بعض الأحيان ، صبيانية ، دون أن تشكل كلا مدمجا ضمن وحدة درامية عالية ، صالحة من الناحية الجمالية ، فن الشعر المسرحى والفكرالنقدى – الأيديولوجى . إن بدائية هذا الفكر وفقره فى المضامين ، مهما كانت محملة بالإشارات القصدية الظاهرة ، تسلب الصلاحية ، بما لها من عفوية دلالية ، الثراء المسرحى للعرض .

فى كلا العملين ، على الرغم من ظهور ذلك بشكل واضح فى العمل الثانى ، ينذر بالوعيد خطر لازم لكل بناية رمزية : العالمية غير الكافية للرموز ، الغموض لغياب التنظيم والرقابة الصارمة فى بنية العمل ، وعدم التوازن بين القصد النقدى وتحقيقه الدرامى . ومن جانب آخر ، وخاصة فى العمل الثانى ، فإن الكلمة البذيئة ، خالعة العذار و« الجافة » ، التعبيرات الجافة والفظاظة ، لا تتعدى كونها انبساطًا لغويا ، تتحول إلى أسلوب يتسم بالتعبيرية والتصنع و« الاكليشهات » . كل هذا لا يعوق، مع ذلك ، اعترافنا بالشهادة والتجربة المسرحية المنجزة ، فى الظروف غير الطبيعية التى أتينا نشدد عليها فى هذه الصفحات ، على يد مارتينيث ميديرو .

إن الرمزية ، القائمة داخل حدود مسرح له قصد شعبى ، تصل إلى درجة من التجريد من الصعب تقاربها مع هذا القصد ، فى عملية : الضيف El Convidado ، والكواءات Las Planchadorás . الضيف عبارة عن عمل قصير الذى فيه تقوم الشخصيتان ، الأب والابن ، بتسليم نفسهما لقصف رهيب من التعذيب ، الذى يصل إلى مرحلة الحشر والنشر المنفرة ، مع ضيف لا يحتج على شئ وتنتهى حياته على خشبة المسرح بطلقة قاضية . إننا نجهل ماذا يمكن أن يكون هناك من فعالية لمثل هذا العرض الذى يثير الغثيان ، إلا إذا كان الغرض الذى يهدف إليه مؤلفه هو إثارة غثيان المتفرج . وفى الكوّاءات يُعرض علينا من جديد عرض قاس ، واضح أحيانا ، فى غاية الوضوح ، وفى أحيان أخرى يتسم بالغموض. فى الجزء الأول ، نجد أختين – دونيسيكا وكلابيّنا – محبوستين فى منزل تغيب عنه الأخت الثالثة ،ليبرتاد (حرية) ،

تُسلّمان نفسيهما لحفلة غريبة من التعذيب المتبادل بالألفاظ ، يعبران فيه عن فشلهما ، وتغريبهما ومالهما من ملاحظات فى نفس الوقت الذى تعلنان فيه عن خوفهما من عودة أختهما الغائبة . فى الجزء الثانى عادت هذه الأخت ، ولكنها تبدو مسلسلة وبلا لسان ، عاجزة عن إصدار أية أصوات غير صيحات حيوانية. تصحبها شخصيات ثلاث غريبة، لوك Luc وجوت Gut وتروتون Troto´n ، تجمع بينهم شبكة من القرابة غير العادية ، ويقومون بتسليم أنفسهم لألعاب المازوشتية – السادية فى حضرة شخصية أخرى ، العصفور المريّش الذى يعد بمثابة التمثيل الأسطورى للسلطة ، ويأتى فى صحبة تمساح ، يفترس المتمردين ويلعق العبيد . جوت وتروتون ، ابنا ليبرتاد (حرية) ولوك ، يمثلان لعبة الطاعة المزدرية للسلطة أو لعبة التمرد التى تصل إلى لا شئ بفعل المخدرات ، بينما ديونيسيكا وكلابيينا يقدمان نفسيهما طواعية للعب دور : الجلادان . بالتأكيد ، فنحن نشهد كابوسا مرعبا ، حالة من الانفلات غير المراقب للقسوة ، ولكن دون أن نصيب ، على الأقل فيما يخصنا ، فى فك رموز هذه اللعبة المتنامية من الكلمات المتقاطعة ، لهذه اللغة الهيروغليفية الرهيبة ولا نفهم أيضا الضرورة التى دعت إلى هذه اللعبات ولا لمواقفها ولغتها الخاصة بفلسفة الحشر والنشر .

وفى عرض القرن العشرين Espectáculo Siglo XX نلمح صورة لعمل يعد نتيجة لعملية موضوعية طفولية وبدائية عالية للرأسمالية الجديدة، المقترحة على أنها «بنيوية – خارقة تتجسد فى كائن بشرى ، فرنك هيجنس » – تبعا لما ورد فى ملاحظة وردت على لسان المؤلف (الطبعة المذكورة ، ص ٨) . العمل ، بما فيه من سيل الكلمات والفظاظات الآلية ، تذكرنا ، فى بعض الأحيان ، بأسلوب مجلة « السمانة » ، وفى أحيان أخرى بأسلوب « التيبو » ، وتنتهى بحكمة طويلة ، نمط تعليمى من خصوصيات القرن العشرين ، على عاتق فرانكى وماريا ، ابنا فرانك هيجنس المتمردان .

وعبر هذا الطريق ، المفعم بالانفلات الطفولى والعفوية الدرامية ، نجد أن المسرح الإسبانى الجديد يمر بخطر الوقوع فى بئر لا مخرج منه ، فيحكم على نفسه بعدم النفعية التى لا دواء لها ، حيث إنه بدون حمل نقدى لا شك فيه لا يمكن أن يتم إنقاذه إذا لم يكن مدعما من قبل مطلب فنى داخلى وتناسق وعمق . هذا هو ما كتب فى معناه ألفونصو صاصترى : « إنه فقط فى حالة وجود من ذى نوعية جمالية عالية يصبح بمقدوره أن يغير العالم . ولنلفت الانتباه إلى عدم النفعية الراديكالية للعمل الفنى غير المحكم . مثل هذا العمل يقدم لنا فى شكل فن يمكن أن نطلق عليه

« الفن المنشورى » هذا فن مرفوض من خلال وجهة النظر الفنية (لفساده الفنى) ومن خلال وجهة النظر الاجتماعية (لعدم جدواه) » (٢٦) .

- جارثيا بينتادو (١٩٤٠) García Pintado (1940) :

فى نوع من الاعتراف - التصريحى كتب جارثيا بينتادو ، بين أمور أخرى ، (« إن عملى يقوم على إخضاع الجماليات للأخلاق ») ، هذه الكلمات : « إن قناعتي بأن أستمر فى كتابة المسرح قد اكتسبتها كنتيجة لإحساس بنضج سياسى ... هذا القول يأتى مساويا تماما لقولنا إن إنتاجى المسرحى الفقير يأتى كنتيجة طبيعية لفشلى المتكرر فى أن أكون « رجل سياسة » وبالتالى ، لابد من تناول هذا الانتاج فقط من هذه الزاوية .

إن كل نص مسرحى أصل إلى غايته ، يعمل فى جسدى إكسير دواتى ، فيحدث فىّ أمزجة شريرة . وبالسير على هذا المنوال ، أعودإلى صورة أخرى غير واضحة المعالم . وحين أبدو أمام الفراغ الكلى أعود إلى الحافة لكى أستمع فى ذهول الموسيقى الصاخبة تدق أنغام النصر . ولحسن حظى ، يتبقى فى جسدى فيروس أعتبره وفيّا . أرى بأنه لابد لنا أن نعترض على تلك الأسلحة الجرثومية التى يحتكرونها - بسبب العنف الذى نضطر إليه لما نحن فيه من وضع الشهادة على ما يجرى - نعترض على ترسانتنا من الأسلحة الجرثومية التى لا يمكن تغيير مسارها (لتمتد هذه الحرب الشاملة لتطول كلاب حراسة الأخلاقيات المنتصرة) » (بريمير آكتو ، عدد ١٢٣ - ١٢٤ ، أغسطس - سبتمبر١٩٧٠ ، ص ٨٩ .) .

ابتداء من هذه الكلمات يمكن لنا أن نفهم ، متناولين مسرحه فى صورة كلية ، مايتسم به المسرح من روح التحدى ، ومحاولة تطهير الأمزجة الشريرة . ولكن علينا أن نضيف : تطهير فردى ، يقوم به وحده ووفقا لشفرات تصعب على الحل وتمنح إنتاجة الدرامى نظاما خاصا بعالم كتيم ، مغلق ، عالم ذى إشكالية نقلية باعتبارها تقوم بدور الواسطة بين المؤلف والجمهور ، أيا كان نوع هذا الجمهور. إن الامثال التى يطرحها علينا المؤلف فى نصوصه - أتتضح هذه الأمثال فى العرض المسرحى ؟ - تخضع لقانون نقل شخصى جدا ، خاص للغاية ، والتى يجب النظر إليها من خلال

وعى الكاتب نفسه لكى نحدد معناها ، إذ أن الرموز أو المفاتيح اللازمة لفهمها بصورة جيدة إما أن تكون ممسوحة وإما أن تصبح تحت ستار تمويهى رقيق بحيث لا نتوصل إلى الكشف عنها . إن درجة التجريد تصل إلى حد كبيرفى مسرح جارثيا بينتادو ، ومصادر الفارْس ، الجنس الأدبى الذى تصاغ فيه أعماله من الناحية الشكلية ، مثل هــذه الدرجة من اللا إنسانية والدماغيــة ، التى ، حين لا يعترينا الشك فى ميزتها « كإكسير روائى » لما يشير إليه المؤلف ، نعم نضع هذه الميزة موضع تساؤل أمام القارئ – المشاهد . وليس بمقدورنا إلا أن نتساءل : « ماذا عساها تكون مهمة ، بالإضافة إلى المهمة التى تندرج تحت إطار السلوى ، مسرح يقوم بإدانة نفسه بمثل هذه الفردية (الأنا) القاسية ؟ مرحبا بالمثل حين يأتى خفيا لكى يضئ بضوء أكثر كثافة . لا عندما يخفى دون ما إضاءة ، وذلك لأنه حينئذ سوف يصبح مدانا بعدم الفاعلية والعفوية كمنتج جماهيرى . مثل هذه الانطباعات التى تولدت عن قراءة مسرح جارثيا بنيتادو ، لنصوصه الدرامية ، من الأفضل ، نراها أيضا ممكنة التطبيق ، بصفة عامة ، على جزئية غير قليلة من ذلك المسرح الرمزى ، المجازى ، المجرد ، إنه المسرح الإسبانى الجديد المتسم بهذه الصور الآنفة الذكر فى أحد جناحيه . ولقد كان من المأساوى أنه بالإضافة إلى التهميش المفروض عليه من الخارج ينضم إليه تهميش آخر من الداخل .

منذ عام ١٩٦٧ وحتى ١٩٧٠ كتب جارثيا بنيتادو الأعمال الآتية : العشاء Cena ، الأيدى النظيفة La manos Limpias الصلب Crucifixio´n ، فى عامى ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ ، الــوطــن الصــغــيــر لــدودة الحــرير La patri Chica de los gusanos de Seda ، خلطة آل بيريث تؤدى للسمنة ، ولكنها غير مفرطة El Ovillo de Los Pérez engorde Cada dia , mas no demaslads ، خاثينتو ديسيبادو ، خيو كونادا – ثيكاتريث ، فى عام ١٩٧٠ . ولنقم الآن بالتعليق على أربع من هذه الأعمال الكوميدية .

فى الصلْب Crucificacio´n نجد أن الرمز المسرحي عبارة عن صليب قائم إلى جوار طريق للسيارات ، مصلوب عليه رجل يطلب النجدة . تتوقف إحدى السيارات ، يهبط منها زوجان من الطبقة المتّوسطة ومعهما طفل . الزوج ، العامل الفقير ، يرحل فى التو بحثا عن أدوات يمكن له أن يفك بها المسامير التى تمسك الرجل . وحول رمز الصليب تدور قصتان فى ثلاث أو أربع فترات زمنية : قصة المسيح وآلامه وقصة الرجل ، وأثناء هذيان كل منهما تتكشف لنا قصة مظلمة « للحياة الحلوة » ، وتلميحات عن النازية

وقصة كفاحى ، بين الرجل المصلوب والمرأة الفاشلة فى حياتها الزوجية تنشأ صلة شبقية . يبدو لنا من المبالغة فى القول ، كما تحدث فى ذلك فيرنانديث سانتوس(٢٧) ، « عن عرض أصيل جدا للمسيح كأسطورة شبقية » (ص ٨٦) . ورغم أن الأمر هكذا ، إلا أن شيئا لا يتضح لنا . إن العمل يقوم بتطوير موقف غريب ولا معقولي . ولكننا لا نفهم ما هى الدلالة التى يريد أن يدلنا عليها . ولا نقبل اللا معقول من أجل اللامعقول .

أما الوطن الصغير لدودة الحرير **La patria Chica de los gusanus de Seda** فيتكون من جزئين وخاتمة . فى الجزء الأول : عاهرة يتم التعاقد معها وتقديم المقابل لها من قبل رجل شاب رغبة منه فى أن تقاسمه حياته على مدى أسبوع فى الصندوق الأصفر الكبير الذى هو بمثابة خشبة المسرح . وفى الجزء الثانى ، الذى يبدأ دون ما توقف للحدث : الشابان ليسا على هيئتهما السابقة ، وإنما يبدوان فى صورة أخوين يُقطع ما كان يلهوان به على إثر تدخل الأم التى تعلمهما ، تعلم « دودتيها صانعتى الحرير » ، بأنها أحضرت إلى المنزل جنرالا . « إن حفلة الاثنين – كما نقرأ فى النص الثانى – تخلق جوا ملائما لسيل من الكلمات والانعزالية بين الأربعة » . سيل الكلمات يكمن فى حوار مفعم بالتلميحات وبالنكات السياسية ، ولكن بدون أى موقف درامى . تصل اللعبة إلى نهاية سيئة : ها هو الشاب ، بعد أن أمسك بسيف الجنرال فى يده ، يطعنه به حتى مقبضه ، ثم يتوجه إلى الجمهور صائحا : « سوف يشكر لى رئيس الأركان هذا الصنيع» . فى الخاتمة نرى أن الشابة تأتى من الخارج ، يستجوبها الشاب ، يتلقى منها المال ويبدأ فى كيل اللكمات لها ، كما يفعل القواد مع عاهرته ، حتى يوقعها على الأرض ، حيث يواصل ضربه لها . هذا العنف يثير الاثنين . وفى نفس « لحظة القمة » تعود الأم للدخول وفى صحبتها أحد الأساقفة ، والذى يتضح بأنه نفس الجنرال أتى متخفيا فى زى أسقف . هنا وهناك ، على مدى الحوار ، يزودنا المؤلف ببعض المفاتيح التى تجعلنا قادرين على فهم العمل . وحين نفهمه نسأل أنفسنا : أيكفى للحكم على عمل مسرحى أن نتمتع فكريا ، ليس فى صورة مكثفة ، بحل ألغازها كما لو كانت لغة هيروغليفية ؟

فى فراغ وغيرة وعاطفة خاثينتو ديسيبادو – **Ocio - Celo - Pasio´n de Jucinto Disipaeis** نجد أن خشبة المسرح عبارة عن « غابة تزدهر فيها ، فى عملية إنبات كثيفة ، الآلاف من عائلات الأشياء » . من بين هذه الأشياء التى تحدث نوعا من المضايقة بتواجدها على خشبة المسرح يتحرك ، دون أن يصبح هناك مكان للسير ،

البطل ، خاثينتو ديسيبادو ، رمز المنتصر والمعتوه بفعل حضارة أصبحت شيئا ، الممثل المضحك واللاإنسانى للمجتمع الاستهلاكى . يظهر وقد طوقت أقدامه بسلسلة طويلة والتى لا يكاد يشعر بها، وتبدو عليه أمارات الشهوة فى امتلاك كل ما يمكن أن يمتلك ، حتى الأشياء الغريبة التافهة فقط لتفكيره فى أنه ربما يوجد شئ لا يصبح بمقدوره أن يمتلكه . ويتمكن المؤلف عن طريق هذا التراكم للأشياء - الرمز والربط بين البطل وبينها ، من أن يخلق فى الجزء الأول من العمل رمزا دراميا كثيفا ، ثريا ، واضحا ، تقل فاعليته بطريقة فجائية لسببين : نظرا للوضوح المتكرر والغير ضرورى للموضوع على مستوى الحوار - الأمر الذى أشار إليه فيرنانديث سانتوس - وطبيعة اللغة المضادة للدراما ، اللغة اللاإنسانية ، لرغبة ما طبيعية ، حتى الوصول بها إلى حدود يصعب تحملها فى عمل مسرحى . مثلان : « إن ما أتيت أتحدث فيه مع حضرتك ليس خاصا بجزئية الإنتاج ، ولكن بالجزئية الأكثر حساسية ، المرضة ، المشوشة ، جزئية الاستهلاك . فى المركز يوجد الإنسان . دائما الإنسان ، الذين بذكائه يلعب دور البطولة ويزيد من الحماس للعمل والعرض « إن الأمر يتعلق بفرض سلسلة من أعمال الرقابة على بعض أنواع إساءة استخدام الحق المكنة من مضاربات أو احتكارات يمكن لها أن تتواجد فى أشكال معينة إنتاجية - مصرفية . » إن الخطاب الدرامى القائم فى الجزء الأول من العمل عن طريق الجمع بين الرموز المرئية المسرحية ، والموقف والحوار ، ينكسر فجأة ، وأخيرا ، يصبح غير صالح لشئ لوجود مثل هذا الخطاب الفنى الذى يصدر عن مجموعة من الأصوات .

خيوكوندا - ثيكاتريث أو طهارة السلاح Gioconda - Cicatriz O La pvreza del orma كان بإمكانها أن تصبح عملا مسرحيا قصيرا ممتازا . وقد ساعد التطويل فيها إلى تحويلها إلى عمل تكرارى ، دون أن يكون للتكرار وظيفة تكثيفية .

ب - من الفارْس إلى التجريب

لويس ماتيّا (١٩٣٩) Luis Matilla (1939) :

فى بعض التصريحات التى نشرتها بريمير آكتو (عددى ١٢٣ - ١٢٤ ، ص ٧٤) كتب ماتيّا : «أعتقد بأن المشكلة الرئيسية التى يواجهها أى كاتب معاصر هى الفعاليّة .

ليس بمقدورنا مواصلة كتابة المسرح لتوعية مثقفة ، ماذا يعنى ذلك ؟ ماذا يعنى أن نكتب مسرحا لمجتمع سلبى بدأ يفقد رويدا رويدا إحساسه النقدى الإيجابى ولن يكون فى أى لحظة بحاجة إلى كتاب يأتون لكى يضعوا بعض الحقائق موضع التساؤل والتى يتخندقون خلفها بيأس يعمل على إظهار مدى ضعف المبادئ المسلم بها لديهم ؟ إنه من الضرورى على الاطلاق أن نخرج بحثا عن جمهور مستقبلى هناك حيث يوجد هذا الجمهور» أليس الأمر أمر حيرة وشك ؟ فى الحاضر الراديكالى الذى يكتب فيه المؤلف الدرامى ، كيف يكتب من أجل جمهور مستقبلى ، لجمهور لا وجود له اليوم إلا فى الخيال المحتمل المحض ، وحتى هذه الاحتمالية تبدو غير متوقعة ؟ هل من المؤكد ، أنه إذا وجد فى المستقبل ، فسوف يقبل مسرحا كتب اليوم ليعرض غدا ؟ إن الحيرة ، مع ذلك لها معناها العميق : إن فعالية المسرح وحده يمكن أن تأتى من النفى الدياليكتيكى « لجمهور المسرح » . وإلى موته « كجمهور مسرح » ترشد مجهودات جانب كبير من كتاب هذه المجموعة . فقط عن طريق التدمير المنهجى للكيان الذى تطلق عليه « جمهور المسرح » ، والذى يأتى نتيجة لعملية طويلة من الجنون والهذيان ، يمكن للمسرح أن يستعيد قدراته على الاحتفال الحر الجماعى وفاعليته الاجتماعية المفقودة . والآن حسنا ، فحين تأتى هذه اللحظة ، إذا ما أتت ، أسـوف يكون المسـرح قائما حتى ذلك الحين أم أن التدمير سيكون قد لحق به من الداخل ؟

يقوم ماتيّا ببناء مسرحه على أساس من أخيلة قليلة تتسلط على العقل والتى بواسطتها يتحول الواقع إلى أضغاث أحلام . أضغاث أحلام نصبح ، فى نفس الوقت ، مؤلفيها وضحاياها وذلك لعجزنا فى أن نحيلها إلى أمر موضوعى، حين حولنا الهذيان، فى أى شكل من أشكاله المتعددة ، إلى موضوع شخصى ، إلى أساس وقاعدة حياة ، على الصعيدين الفردى والجماعى على حد سواء .

العـمل الأول لماتيّـا – الغـزو الحلو Una dulce invasio´n (١٩٦٦) – ، أولى وغامض ، يوضح ، حين اتخذ من الحرب نواة درامية ، الهذيان المزدوج ، الذى تعيشه الشخصيات على أنه أمر طبيعى ، لأولئك الذين يبذلون جهدهم فى البحث عن معنى شرفى له ، معتمدين على رجولتهم الطيبة وحاجتهم إلى المثل ، ولأولئك ، الذين باعتمادهم على حاجة الفريق الأول من الباحثين الأصليين ، يستغلونها عن طريق دعاية خاصة . إن أخطر نوعى هذا الهذيان المزدوج . قال ماتيّا ، يكمن فى محاولة البحث عن معنى لذلك الشئ الذى لا معنى له بحال من الأحوال . إن أسطورة الحرب ،

« الحرب الكبرى » ، تتحطم ، ليس بحثا عن معناها ، مهما كانت عمليات البحث هذه إنسانية أصيلة ، وإنما عن طريق التنكر لها ، إذ أن قبول البحث معناه الرضى بالمبدأ نفسه ، مبدأ الهذيان ، لم يصل العمل مطلقا إلى حد الكمال الدرامى لأن الشخصيات قد بقيت دائما فى منتصف الطريق بين « المثل » والدمية فى مسرح العرائس ، لقد لعب مؤلف العمل على مفتاحين لآلة موسيقية فى نفس الوقت ، دون أن يحاول التوفيق التكاملى بينهما : الأخلاقيات والفارْس ، التجريد وتجريده الفظ الساخر . المؤلف – مدير الدُمى بمسرح العرائس والمؤلف – الناقد لم يتمكنا من تحريك خيوط خشبة مسرح العرائس بيد واحدة .

بعد الغزو الحلو كتب ماتيًا الأعمال التالية : النافذة La Ventana (١٩٦٧) ، الجنازة Funeral (١٩٦٨) ، حرب على كل ناحية Lina gieerra en Cada esquina (١٩٦٨) ، الرجل ذو المائة يد El hombre de las Cien manos (١٩٦٩) ، الملاحظ El Observador (١٩٦٩) ، وداع المارشال El adiós del moriscal (١٩٦٩) ، بعد – الموت (١٩٧٠)، البيانو El Piano (١٩٧٠)، تمرينات فى الشبكة Ejercicios en la Ved (١٩٧١) ، عازفو الكمان الأجهر Los Chicos del Violoa (١٩٧١) . نجهل التاريخ الذى كتب فيه عمله : رقصة لليلة وحيدة Danza para una noche Sola ، العمل الذى لا نعرف عنه سوى هيكله المضمونى . أما المعالم الأسمى ، حتى الآن ، فتكونها ، فى رأينا ، وداع المارشال والأعمال الثلاثة الواقعة تحت عنوان تمرينات فى الشبكة ، فى هذه الأعمال سوف نركز اهتمامنا .

من بين الأعمال التسعة التى نعرفها لماتيًا ، خمسة (الجنازة ، الملاحظ ، بعد الموت ، البيانو ، تمرينات فى الشبكة) تشكل مجموعة متجانسة ، فى موضوعاتها وأسلوبها الدرامى على حد سواء . هى أعمال مغلقة ، تشتمل على درجة من الإحكام الكتمانى ، ونفس المعالجة المحكمة التى تبعث على النفور . فى مجمل هذه الأعمال يظهر مسرحيا هذا العالم الكابوسى الذى ألمحت إليه آنفا ، العالم الذى أصبح اللا معقول فيه مقننا ، والذى يضغط بين جنبيه كل الشخصيات ، فى بعض الأحيان دون أن يظهروا فى صورة الأسرى ، وفى مرات أخرى ينشب بينهم الصراع الكلامى اللا جدوى من ورائه من أجل الهرب ، فى الجنازة Funeral نرى ثلاثة من الواعظين يتنازعون حق إلقاء الخطبة الجنائزية على ميت لا يهمهم معرفة شخصه ، حيث إن المهم هنا لا يكمن فى الميت ولا فى الظروف التى أدت به إلى الوفاة ولا حتى الأسباب ،

وإنما فى الكلمات التى تسمح بحفظ ، دون أن توضع علامات استفهام حول أى شئ ، جسد المتوفى . كلمات تقال فى خدمة الدعاية الرسمية التى تكمن مهمتها الوحيدة ، والمقبولة على أنها لا تناقش ، فى تزييف الواقع وتزييف معنـاه . لقد تحول الواقع إلى « عمل لغوى » محض ، وهذا وليس ذاك هو الصحيح الأوحد . وحين تدخل فى النهاية فتاة تسأل ما إذا كانت تلك هى جنازة زوجها يجيبها الواعظون الثلاثة بقهقة جنونية . فى الملاحظ El Obseruador نجد زوجين ينتهى الأمر بهما لقبول ، عاجزين ومشلولين بفعل الخوف ، حضور ملاحظ إلى جوار سريرهما ، وذلك بصفة دائمة ، وبهذا فقد أصبح خرق الحياة الخاصة للأشخاص قاعدة معمولا بها ، ليست قاعدة مفروضة ، وإنما يشعر بالحاجة إليها المرء فى دخيلة نفسه . فى بعـد الموت Post - mortem نعيش كابوس مجتمع تحول إلى شركة كبرى وهائلة للمواكب الجنائزية تمتلك حق تجهيز الموتى ، فتجملهّم حتى يبدو الميت سعيدا ، الذى لا يرده أحد . وفى الوقت الذى يقدم فيه شابان على سرقة جسدىّ والديهما كى يدفنانهما فى أرض حرة ، يتهمان بسعيهما لابادة الموتى ، وبالتصرفات غير العادية ، وبالخطر الذى يمثلانه على الجماعة فى رفاهيتها ونظامها . تجرى أحداث العمل فى بيئة مغلقة تبعث على الضيق ، فى عالم بلا نوافذ ، لم يعد فيه مخرج ممكن لأحد ، إذ لا يمكن العثور على أرض خالية . فى عمله : البيانو El Piano نجد أن الموسيقى ، الذى حرم من منصبه فى المجموعة الموسيقية وحُتم على آلة البيانو التى يعزف عليها ، لم يعد بمقدروه عزف حفلته الموسيقية ويفشل فى محاولة لسحب البيانو « إلى الجبال » . أما تمرينات فى الشبكة Ejercicios la red ، أفضل وأكثر انطباعية وتأثيرا ، فى رأينا ، فى هذه المجموعة من مسرح الكابوس ، تتكون من ثلاثة أعمال قصيرة : ألعاب الصبح Jvegos de amanecer ، الجائزة El Premio ، المسكن El habitáculo . فى العمل الأول ، نجد رجلا وامرأة ، يتخفيان فى صفات الثقافة المعروفة باسم « هيبى » ، يحاولان فى يأس التغلب على شيخوختيهما الواقعية ، المصطنعة تحت ستار الزى والشعور المستعارة ، كاسرين كل القواعد القائمة لعمليات القمع ، حتى يسقطان فى استسلام تام وصورة مضحكة ، بعد رقصة جنونية هذيانية ، يرى فيها الجمهور الوضع المؤثر الذى وصل إليه هذان العجوزان . فى الجائزة El Premio نرى وسط خشبة المسرح مشغولا ببناية نحتية – معمارية تتكون من مستويات مختلفة ، والتى يحاول الدخول إليها زوجان حديثى الزواج . دون ما نوافذ أو أبواب، وبمشقة شديدة، وبعد أن مزقا ملابسهما ، تمكنا من

الدخول .لا يتمكن الزوجان من إكمال عرسهما بعد الزواج ، إذ يموت الزوج ضحية لهذه البناية التى حاولا أن يعداها للعيش داخلها ، وأما الزوجة ، التى لا تكترث بشئ ، تتابع عملها فى حياكة الستائر ، إذ أصبحت تقيم أخيرا ، فى بيتها البناية : إنها الجائزة . فى المسكن El habitácvlo حصل زوجان على غرفة للعيش فيها ، غرفة منحطة لما فيها من أثاث وأصوات تملأ جنباتها ، والتى لا يمكن للمرء أن يعيش فيها أو يخرج منها ، ولاحتى بالإمكان فتح نافذة على الضوء أو الهواء ، إذ أنه فى حالة فتح أى نافذة على الخارج سوف يتعرض المبنى كله للخطر . حين يقوم الشاب ، الذى أصابه الجنون ، على قتل صاحب المنزل ، الذى يصدر صوته – الطريقة الجديدة ، أو الشكل الجديد للملاحظ – عبر نافذة مفتوحة فى السقف ، صوت جديد ، مماثلة للصوت السابق ، يأتى ليحل محله .

وداع المارشال El adios del Mariscul يمثل ، داخل إطار مسرح ماتيّا ، خطا أقل قتامة ، أقل إحكاما وقدرة غير قليلة على التأثير . إنه فارس مفتوح ، بين الثربانتينية (عند ثربانتس فى عمله : انتخاب عمداء داجانثو) والبايإنكلانية (عند بايى إنكلان فى عمله ابنة القائد La hija del Capita´n) . أمام أعيننا . بفضل موقف – يحدث ، دون ما ستارة تخفيه ، العملية « الرسمية » لتزييف الواقع وخلق أساطير مخصصة للاستهلاك المحلى (الجماهيرى) واللعبة القبيحة للتنكر للواقع وإقامة دعائم واقع آخر مزيف . وحين يتم تحويل العاهرة إلى شعب ، يصبح من السهل تحويل أى بائس إلى مجد قومى . الكلمة ، ثيلستينا العظيمة والبارعة المزيفة ، سوف تصبح هى الأداة المميزة لعملية الجنون والهذيان .

العمل الأخير الذى نعرفه للكاتب ماتيّا ، عازفوا البيانو الأجهر Los Chicos del Violo´n ، قام المؤلف ببنائه فى صورة « استعراض احتجاجى » ، وذلك عن طريق تتابع سريع لمناظر بسيطة أو اسكتشات قليلة النصوص ومفعمة بالإيماءات . وحين حلت عملية التمثيل الصامت محل الكلمة ، لا مجال لنا فى الحكم على فعالية العمل فى هذه الصورة إلا حين تعرض على خشبة المسرح ، ولكن فيما عساها أن يكمن مصدر هذه الفاعلية ، أفى المسرح أم فى تدميره ؟

– لوبيث موثو (١٩٤٢) López Mozo (1942) :

إن الانتاج الغزير لهذا الكاتب الشاب – سبعة عشر عملا ، أربعة منها ذات بنية مطولة ، كتبَ فيما بين ١٩٦٥ ، ١٩٧١ – يشكل أحد الأمثلة الأوضح على الثراء الداخلى لمسرح مازال يبحث بلا توقف عن أشكال جديدة للتعبير المسرحى . منذ عمله الأول ، العروسان Los nouios (١٩٦٥) ، وحتى العمل الأخير الذى نعرفه عنه ، فوضى ٣٦ Anar chia 36 (١٩٧١) ، دأب لوبيث موثو ، فى عملية دائمة ومتناسقة من النضج ككاتب مسرحى ، على التمرس والاستيعاب فى صورة نقدية ، بوعى جلّى لحدود البنية الكلية للمسرح فى إسبانيا ، والتى تمثل بعض التقنيات الأكثر تقدما ، ولكنها أيضا الأكثر متانة ، للمسرح الغربى المعاصر ، منذ تجارب « Living Theatre » المسرح الحياتى ، والأشال المتقدمة لمسرح بريخت ونظريات أرتاود Artaud وحتى الأشكال التى استخدمها بيتر ويس Peter Weiss ، مرورا ببعض الهياكل الشكلية لمسرح اللا معقول . ونحن نرى أن تجريب هذه الأشكال الجديدة ، المنفذة بصراحة وبقريحية ومسببة بضرورات فنية صحيحة ، وليس بسبب الإفراط فى تقليد كل ما هو غريب وجديد ،فى مهمة قيمة ، لاسيما حين تؤدى إلى ميلاد أعمال هامة ،مثلما هو الحال بالنسبة للوبيث موثو . وما كان لواحد من هذه الأعمال ، مع ذلك ، بما لها من نص غنى فى دلالاته وقيمته الأدبية ، وبما لها من شعرية مسرحية معقدة ، وقادرة وأصيلة ، أن تتواجد على خشبة المسرح أمام الجماهير متمتعة بالمصادر التقنية اللازمة ، ولا حتى واحدا من تلك الأعمال الهامة من المسرح الإسبانى الجديد ، المجزر المهيب El matadero Solemne (جائزة أرنيتشيس ، ١٩٧٠) ، قد تم التصريح له بالعرض على خشبة المسرح أو طبعه .

فى الأعمال القصيرة للوبيث موثو يمكن لنا أن نبرز عملا من جانب المؤلف يتميز بالصرامة والسمات الشخصية ، عمل بحثى بداية من تيارات مسرحية أساسية : مسرح اللا معقول و« الحدث » إن أول محاولة لاستيعاب وتمثيل المسرح اللامعقولى ، سائرا عن كثب فى طريق بيكيت ، تتمثل فى عمله : مونشو وميمى Moncho y Mimi (١٩٦٧) ، حيث نجد شخصيتين ، خارج كل الأزمنة والأمكنة المحددة ، منغلقتين داخل حجرة بلا نوافذ أو أبواب ، يقومان بارتجال ألعاب قاسية أو طفولية بها كثير من

الاستجداء الروحى اليائس ، دون كسر للدائرة الجهنمية للعزلة التى هما فيها وعدم اتصالهما بالخارج وتعتريهما حالة من الرعب حين يتظاهرا بمحاولة كسرها . فى المشهد الأخير يقتل أحدهما الآخر . نعترف بأننا لم نعثر على المفتاح الذى يمكننا من فك الشفرة الدلالية لهذا العمل الغريب . فى عمله الوصية El testamento (١٩٦٩) ، المفعمة بالإشارات لموقف تاريخى محدد إسبانى ، فهناك نرى زوجين عجوزين يعيشان ليلتهما الأخيرة فيكتبان وصية عظيمة لحفيدهما ، الوصية التى فيها ، يخلقان إطاراً من الأسطورية حولها ، زاعمين تمجيد وجود صنع من الفشل والاحباط ، والجنون ، والسلوك القبيح . حين يموتان ، نجد أن الحفيد ، الذى لم يترك نفسه للخديعة وليس على استعداد لقبول التركة ، يهم بإحراق الوصية . فى العودة El Retorno (١٩٦٩) نجد هناك ثلاثة أشخاص يتبادلون أدوارهم ، يعيشون فى نفس الوقت ، اللعبة المزدوجة لتقديم الشهادة على أشكال الرعب التى يعج عالمنا (معسكرات الاعتقال ، فيتنام ، القنبلة الذرية ، الاستغلال الاجتماعى) والهرب من كل هذا للارتماء فى أحضان الجنس والأمن والسطحية والقذارة .وعبر وسيلة تغيير الأدوار نتحول نحن إلى شهود للإجراءات العديدة المستخدمة فى استعادة من يحتج أو يدلى بشهادته ، هذا بالاضافة إلى الطرق المختلفة لاستغلال الألم الإنسانى أو تزييف الشهادة .

من بين الأعمال الأربعة التى تندرج تحت مسرح « happening » (الحدث) والتى أفرزها قلم لوبيث موثو، ثلاثة– أبيض فى خمسة عشر زمانا Blanco en quince ticonjsos (١٩٦٧) ، المانيكان Maniqui (١٩٧٠) ، أسود فى خمسة عشر زمانا (١٩٦٧) – هى عبارة عن سيناريوهات تتطور بكل دقة ، دون ما نص . فى العمل الرابع جيرنيكا Guernica ، يعمل الممثلون على إحياء ، ليس من أجل المتفرج ولكن مع المتفرج ، الأحداث ، مستخدمين لوحة بيكاسو التى ، ما إن تنقسم إلى أجزاء ، تعود لتتشكل من جديد على مدى الجزء الأول من العمل ، والذى تتبادل فيه الأصوات الإنشادية للممثلين ، والأصوات التأثيرية وعمليات العرض . وحين يكتمل تشكيل اللوحة ، يقوم الممثلون بتجسيد شخصيات بيكاسو فى الوقت الذى ينشر فيه كل واحد منهم نصا مكتوبا فى أسلوب من أساليب الكتاب المقدس « فيعمل على تكييف ما يقوم به من دور – أذكر هنا جزءا من النص الثانى – على الأصوات التى تأتى إليه من مكبرات الصوت وعلى العروض القائمة على خشبة المسرح » . فى النهاية ، نجد حاملة اللمبة ، الشخصية الوحيدة التى لم يدركها الموت ، « تنسحب أمام اللوحة الجدارية

الكبرى . يتوقف الصوت الناجم عن المكبرات وكذلك أعمال العروض . يقف جميع الشخصيات ويتقدمون صوب اللوحة الجدارية (حيث المكان الذى أعيد فيه تشكيل لوحة بيكاسو) . يأخذ كل منهم شمعة كبيرة ويشعلها من لهب اللمبة . وبعد ذلك يتوجهون إلى الجمهور ويبدأ اللهب فى التكاثر من شموع إلى أخرى » . هذا العمل ، الذى كتب فى صورة رائعة ، يعد قصيدة درامية رائعة . وإننا لعلى يقين من أنه لو تم عرض هذا العمل على خشبة المسرح ، لكان بمثابة عرض جميل وعميق ورائع التأثير فى النفس . وهنا نرى أن لوبيث موثو قد جمع فى جيرنيكا Guernica كل قوى الخيال الدرامى جنبا إلى جنب مع قوى الخيال الشعرى ، الذى قد أشار إليه وعبر عنه فى عمل قصير مثل العطشى Los Sedientos (١٩٦٧) ، فخلق بهذا « الحدث » الوحيد الشعرى الذى أعرف ، « happening » «حدثا» قيمًا من الناحية الأدبية كنص بسيط ، أصيلا وفاعلا كدراما ويتميز بالأصالة أيضا باعتباره شهادة .

وكذلك فأعماله الطويله تجمع فى تركيبة محكمة ، ثمرة التأمل لا الارتجال ، العديد من التقنيات المسرحية للتقنيات الجديدة والكلاسيكية لفنون كتابة الدراما الغربية ، تقنيات قادمة من الإطار المسرحى الذى أوجده بيكيت من المسرح – الوثيقة ، من الفارْس ، من التعليقات التاريخية الدرامية ، وكلها تأتى فى خدمة دعوة لا يمكن التنازل عنها من الإدانة والاحتجاج . وكل من هذه التقنيات تتكيف وظيفيا مع الموضوع الدرامى ، بحيث يصبح العمل ، فى مجمله ، وقد بلغ فى كل لحظة من لحظاته أعدل وأعلى درجات التعبير .

فى كراب ، مصنع الذخيرة Crap, Fábrica de municiones (١٩٦٩) (العمل الذى دخل تصفيات جائزة جيبوثكوا) ، نجد أن لوبيث موثو يستخدم توليفة التدرج المحسوب ، أسلوب بيكيت ، والنقاش والأساليب المستخدمة فى الفارْس وذلك حتى يقوم تباعا بالكشف عن القضايا العديدة التى تسبب فى الحرب، فيظهر فى جلاء، العديد من المستويات الاجتماعية ، والسياسية والاقتصادية ، الدوافع السريّة وغير المعترف بها والتى تؤدى إلى صناعة واستغلال الحروب . يبدو لى هاما جدا فى هذا العمل تلك المعالجة الأصيلة للنظرية الكلاسيكية المعروفة باسم نظرية «العدل الشعرى» : فالمذنب ، كراب Crap ، مُصنِّع الأسلحة الذى يطلق ، بهدف زيادة الإنتاج ، شرارة ثورة وجنون حرب مستعرة ، يكون مصيره الإعدام فى نهاية الدراما ، ولا يأتى هذا

الإعدام من طريق إعادة النظام الذى اعتراه الكسر إلى جادة الصواب وأن تختتم أحداث العمل بنهاية مرضية ، وإنما أتى من أجل استغلال موته وبداية حلقة جديدة من عمليات القتل . إن اللجوء إلى الاستخدام التهكمى – اللا معقولى ، يمكننا أن نصفه بذلك – لنظرية « العدل الشعرى » تضع العراقيل أمام كل محاولة لصبغ السلام والحرب بصبغة أسطورية وتبعث لنا ، من جديد ، فى بداية الدراما ، المقفلة ، حتى تعاد الكرة من جديد ، الدائرة المأساوية التى يدور فيها عالمنا أسيرا .

المدرسة الغربية Collage Occidental (١٩٦٩) يكتبه مؤلفه فى صورة أشبه « بتداعى الصور لموضوعات متعددة تأتى بارزة أمام خلفية تنحصر فى الأزمة الحالية للغرب . السياسة ، ضغط النفوذ الاقتصادى ، حرية الإنسان ، الغرام والحب ، هى بمثابة جانب من العناصر التى تكون هذه الخلفية » .

يعرض العمل على أبصارنا فى اثنتى عشرة لحظة مسرحية ، ترتبط فيما بينها بتقنية « الكوليج Collage » ، السفر الطويل الملئ بالمغامرات والمأساوى لشخصية رمزية تدعى آتشى Hache (الإنسان ، الصورة الجديدة لماكس إستريا ، فى أضواء بوهيمية) ، والذى نعلم نبأ انتحاره فور وقوعه فى المشهد الأول . وكل واحدة من « المدارس » ، سواء أقام بدوره آتشى أم لا ، عبارة عن عملية درامية ، يتم إنجازها عبر تقنية مسرحية متنوعة ، تهدف إلى أن تجعلنا ندرك لماذا اضطر ، ضرورة ، إلى الانتحار ، كل « مدرسة » منظور على أنها « محطة » على الطريق الطويل الذى يقطعه آتشى (ومن هنا أتى حصر « المدارس » فى هذا العدد الاثنى عشر ») فى عالمنا . أما القيمة الدرامية والثراء الدلالى لكل واحدة من هذه « المحطات » هما ، مع ذلك ، غير متساويين ، وفى بعض الأحيان ، غير كافيين من الناحية التمثيلية . فى رأينا ، فإن أفضلها هى المحطة الثالثة (صالة مصحة عقلية) ، والخامسة (سرادق الحيوانات) والأخيرة (الرجل الذى لم يقل نعم أو «صالة التعذيب) . فى هذه المحطات مجموعة ، يبدو لنا العمل تجربة مسرحية جيدة ، لها تأثيرها الفاعل والمفيد الذى لا يعتريه شك من جانبنا على الجمهور الإسبانى .

المجزرة المهيبة Matadero Solemne هى بالنسبة لنا أفضل أعمال الكاتب ، حتى الآن ومن بين أعماله التى نعرفها . وإنه لمن المناسب حتى ندرك تماما العملية الإبداعية المتقنة والمشاكل البنيوية التى وضعها الكاتب فى طريقه ، أن نسوق بعض النصوص

بهذا الخصوص . وعن هذه الدراما كتب لوبيث موثو : « منذ سنوات قام خيسوس ريوس روميرو بقتل شاويش الحرس المدنى ... تم القبض على خيسوس ريوس ، وحكم عليه بالإعدام ثم نفذ فيه الحكم . هذا الحدث جعلنى أفكر فى إمكانية أن أعالج فى عمل درامى مثل هذا الموضوع ، موضوع حكم الإعدام من زوايا عديدة ، من زاوية عنف الحدث فى ذاته وحتى حكم الإعدام المطبق على الجرائم السياسية أو على أهمية استخدامه من قبل الحكومات كوسيلة فاعلة وحاسمة فى إزاحة المعارضة . وخلال بضعة أشهر ، فى نفس الوقت الذى كنت أجمع فيه الوثائق اللازمة عن الموضوع ، جال بخاطرى أن أطور العمل فى أشكال مختلفة ، دون أن أعثر على واحد منها يكون مناسبا بالكلية » (بريمير أكتو ، عدد ١٢٢ ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٦٣) .

هناك حدثان سوف يصبحان قاطعين بالنسبة لإبراز بنية العمل : الالتقاء مع المسرح الحى « ليفنج ثيتر » فى مهرجان أفيجنو والشكل السينمائى « Marat - Sade » مارات – ساد » لبيتروبس . من الحدث الأول استفاد العمل ، بعد إخضاعه للنقد ، مفاهيم جديدة للفن الدرامى ؛ أما الثانى ، فقد أفاد من بعض الإمكانيات التى قدمها الشكل الفنى لوايس . إن الجمع بين هاتين التجربتين للأشكال الجديدة للتعبير المسرحى ، والتى يصبح المؤلف مسئولا عن ترابطها وتركيبها فى صورتها النهائية ، هما اللذان يحددان بنية المجزرة المهيبة ، العمل الذى لا يمكن تماثله مع « المسرح الحىّ » ولا مع « Marat - Sade » (مارات – ساد) ، فهى شئ آخر ، إنتاج جمالى عميق الأصالة والجدة ، تم التفكير فيه ليخدم التناقضات القائمة بين المؤلف ذاته والمشاكل الخاصة بالمسرح وبالمجتمع الإسبانى ، أى ، تلك التى تمد جذورها فى أرضية إشكالية ، فردية واجتماعية فى نفس الوقت ، محدودة من الناحية التاريخية .

بالنسبة للمكان المسرحى نراه وقد عرض فى صورة المكان الذى يحدث فيه دمج وتكامل ، أيديولوجى وجسدىّ فى نفس الوقت ، للممثل والمتفرج ، الذى تم إعداده مسبقا وتوجيه الدعوة له للمشاركة فى حفل ليس لأحد أن يظل فيه على هامش الحدث الفاعل . شخصيتان ، الإنكوثادور ومالينا ، يصبح عليها الاضطلاع بمهمة إدارة الحفل روحيا ومسرحيا ، إما بإيقاف الحدث أو باقتراح أحداث جديدة ، وذلك بهدف فتح الطريق أمام وجهات نظر جديدة وتسهيل أو حتى تحريض الجمهور على المشاركة . إن كل واحد من أجزاء الدراما العشرة (الترحيب بالمتفرجين وشغل المناخ المسرحى ،

الحكم ، إعادة بناء الأحداث ودفن الضحية ، اعتبارات سلامة الشعب وسلامة قوات النظام ، نقاش حول حكم الإعدام ، محادثات حول الفوضى والثورة ، التنفيذ القانونى للحكم والحدث الأخير) تسمح كلها ، عن طريق التكامل المسرحى للخيارات الدرامية المختلفة ، والتنفيذ الدقيق الاشكالى للموضوع ، مقويًا لأعلى درجة مساحة حرية الاختيار بالنسبة للمتفرج وحين نصل إلى نهاية العمل نجد أن عملية تحويل « المناخ المسرحى إلى آخر رمزى قد تهيأت لها دوافعها تماما ، ذلك المناخ الرمزى الذى سيقام فيه حفل فى غاية القسوة . فى الحدث الأخير ، يمكن للجمهور والممثلين أن يلتحم كل منهما بالآخر وذلك بغرض تكوين واقع جديد ، ينجم من الناحية المنطقية ، من تلك المشاركة الجمعية والحرة فى نفس الاحتفالية التى يدركها الجميع فى صورة عرض مسرحى كبير . وبهذا استعاد المسرح كل قواه المفقودة .

فوضى ٣٦ Anarchia 36 عبارة عن تاريخ مسرحى يتحدث عن فترة تاريخية تبدأ من نهاية ديكتاتورية بريمودى ريبيرا وحتى نهاية الحرب الأهلية ، من تكهن لاحق بالمستقبل القريب ، والذى أصبح بالنسبة للمتفرج حاضرا وماضيا . يعمد المؤلف إلى إظهار بعض الشخصيات التاريخية على خشبة المسرح كما يستخدم نصوصا ووثائق يضمها إلى العمل . إنه عمل طموح ، به لحظات درامية رائعة ، لا تعد كافية من الناحية التمثيلية ، حتى يصبح بمقدورها أن تقدم نظرة كلية لهذه الفترة المعقدة والمأساوية من تاريخنا . فى هذه المرة لم تأت التركيبة المسرحية فى صورة كاملة وجيدة وذلك بالنسبة للأساليب الثلاثة الأساسية المستخدمة من قبل المؤلف : اللعبة القديمة عند شكسبير ، والمسرح الحماسى عند بريخت والمسرح الوثائقى . ومع هذا ، فلا يدخل العمل فى دائرة المسرح العامى ، وإنما هو عبارة عن تجربة جيدة لا يمكن أن تعن لكاتب إلا إذا كان له وزنه .

– دييجو سالبادور (١٩٣٨) Diego Salvador (1938) :

« إن نقطة انطلاقى على طريق الكتابة المسرحية التى جعلت منى مؤلفا – كتب دييجو سالبادور – توجد فى المرأة والضجيج La mujer y el ruido . كتبت هذا العمل عام ١٩٦٧ » (٢٨) . أما الأعمال التسعة السابقة ، التى كتبت بداية من ١٩٦٢ ، والتى تبادل كتابتها مع كتاباته الروائية ، قد رفضت من جانب مؤلفها على أنها تجربة بسيطة

بالنسبة لمجمل إنتاجه اللاحق . ومنذ المرأة والضجيج La mujer y el ruido ، دأب سالبادور على البحث عن أشكال مسرحية جديدة ، حتى يتمكن من الوصول مباشرة إلى المتفرج ، بنية أنه - كتب - « من الأعمال يمكن أن تنبثق قوة تعمل على جعل المتفرج يشارك ليس فقط في عملية اتصال تهدف إلى كسر هذا الحاجز بين الممثل - المشاهد ، وإنما في عملية البحث عن علاقات يمكن أن تنشأ بين المتفرجين حتى ينزع الجميع عن فكرة كونه مجرد كائن سلبي ويشارك بشكل كلي يذهب بعيدا عن فكرة العرض البسيط ، دون أن يجد ، وهذا من الواضح أنه على الصفحات المكتوبة ، الطرق المناسبة والمتناسقة في كل أعمالي المكتوبة » (بريمير آكتو ، عدد ١٢١ ، ص ٢٢) . هذه الأعمال المكتوبة عام ١٩٧٠ - المرأة والضجيج (أول عمل ينال الجائزة الثانية للوبي دي بيجا ، ١٩٦٨) ، الأطفال Los ninós (جائزة لوبي دي بيجا ١٩٦٩) ، الكيس La bolsa (١٩٦٩) ، المسكن El hogar (١٩٧٠) - كانت تنتمي ، إذن ، وفقا لما قاله المؤلف ، إلى فترة البحث .

وبالتفكير النظري في ضرورة المشاركة الفاعلة من قبل الجمهور عمد دييجو سالبادور إلى إزالة الحاجز بين الصالة وخشبة المسرح ، داعيا المتفرج للانضمام إلى العرض المسرحي ، إما عن طريق محاصرته بالتساؤلات التي حين يرسلها إليه الممثلون فإنهم بهذا يبحثون لها عن إجابة لا في العمل ذاته ، وإنما في الجمهور ، وإما عن طريق تكرار مثل هذه التساؤلات وعدم الرد عليها ، فيجبر الجمهور بهذا على أن يقدم هذه الردود ، وإما ، وهذا هو الحال الذي يعطي في عمله المسكن El hogar ، عن طريق نقل الحدث الدرامي إلى الصالة ، التي ينزل إلى ساحتها الممثلون ، فيجبرون الجمهور بهذا على المشاركة ، ليلعب دوره في الحدث الذي يجري حوله . يبقى أن نستوضح ما إذا كان الجمهور ، كاسرا حواجزه المانعة وسيكولوجيته « كجمهور مسرح » ، سيقبل الدخول في لعبة الاستبدال المناسب للمسرح بالواقع أم أنه ، على العكس ، سوف يرفض هذا الإحلال والتبديل ، أم إنه ، في حالة إذا ما قرر المشاركة ،سوف يكسر حالة التناسق القائمة في هيكل العرض ، فيمنع بهذا كل محاولة للسيطرة من جانب الممثلين ، إذ ليس لنا أن نتناسى أن دور الجمهور كممثل لحظي يكون دائما غير متوقع ويغير الاحتمالات المبيتة سابقا من قبل المؤلف . وبينما لا تدخل تلك التجربة حيز التنفيذ ، التجربة الوحيدة التي لا بديل عنها ، للعرض المسرحي للعمل أمام جمهور واقعي لا خيالي ، فيصبح لزاما علينا أن ندور بين التكهن والافتراض ، وما هناك من حيلة سوى أن نتجنب الحكم فيما يتعلق بفاعلية ونتائج الإجراء المسرحي

الهادف إلى المشاركة . ليس لنا أن ننسى ، مع هذا ، أن التقنيات المسرحية التى تسير في طريق الحصول على المشاركة الفاعلة من قبل الجمهور تكون فى العمق عملا تحريضيا يصب فى البحث عن حريته، وخاصة إذا ما فكرنا أن المسرح لا يكون اليوم، مهما يقال ذلك من الناحية النظرية ، عملا طقوسيا أصيلا ولا حتى احتفالية أصلية تقوم على أسس شعائرية ، إذ يلزم لهذا الأمر ، بالمعنى الأنثروبولوجى الصارم ، أدنى قواعد القربان المقدس قبل بداية العرض المسرحى نفسه . إذا ما تحققت هذه القواعد سيكون ذلك بمثابة شكل نادر وكاستثناء ، وليس قاعدة عامة ، حيث إن العودة إلى أصول المسرح الذى أصبح جزء كبير من هذا رهينة له ، فقط يمكن التفكير فيه ، بزوايا الفاعلية ، على المستوى الأسلوبى ، وحتى على المستوى الدرامى ، ولكن ليس على المستوى الاجتماعى. إن الإصرار على خلق جمهور شعبى أو جماعى ، يتحد فى عمل شعائرى قربانى الذى يعمل على تغيير ، عن طريق الإلغاء ، للتقسيمات الداخلية الخاصة بالطبقة والثقافة ، يعد إصرارا على مغامرة جميلة ولكنها غير واقعية . وعلى جانب آخر ، إلى أى حد يصبح الالتزام المادى الذى يحاول مسرح المشاركة أن يثيره فى المتفرج لا يعد مانعا لالتزام آخر أكثر عمقا ، لكونه داخليا ؟ نرى أن المشكلة الوحيدة والتى تصعب على الحل للأشكال التجريبية الجديدة للمسرح الغربى ، والذى يندرج تحت عباءته المسرح الإسبانى ، لا تكمن فى الأشكال المسرحية ، وإنما فى الجمع الموجَّهة إليه . أبالإمكان أن يكون فاعلا – إذ أن الأمر دائما ما يتعلق بالفاعلية – مسرح كتب من أجل كائن خالص ، لاسم محض الذى لا يُطلق إلا على نفسه ؟

لنتعرض الآن بالدراسة الموجزة ، دون أن ننسى ما تقدم ذكره ، لأعمال دييجو سالبادور . إن إنتاجه فى مجمله ، كما أشرنا آنفا ، يأتى فى صورة سلسلة من التساؤلات ، الخطيرة ، رغم أنها لا تأتى عميقة فى الغالب ، هذه التساؤلات التى تبحث عن رد، ليس فقط ردا أخلاقيا أو فكريا، وإنما ردا ماديا يطلب أو ينتظر من الجمهور .

فى المرأة والضجيج La mujer y el ruido ، نجد أن الشخصيات الإرشادية (الرمزية) المتورطة فى مواقف رمزية أيضا ، تسلسل درامى من المشاكل ، تجريد ، قيم وقيم مضادة للواقع – واقع الجمهور والمجتمع الذى يعيشون فيه ويكون شخصيتهم – تدعو ضمنيا ، ولكن أيضا بصورة علنية ، إلى التمرد ، وذلك حتى يصبح الوجود ، فى بُعده الفردى والاجتماعى ، لا ينحصر فى كونه « خلق جو من الضجيج حتى نعلن عن وجودنا ... أننا هنا ... » (يوريك ، إيبوكا II ، عدد ٤٦ ، مارس ١٩٧١ ، ص ٦٨) ،

ويتحول إلى عمل غرامى ، إلى مشاركة ، عن طريق الرفض للعديد من أشكال الجنون والهذيان ، والهرب ، وإلباس الأقنعة التى تتجسد على خشبة المسرح على كل متفرج أن يرفض ، حين يعرف نفسه أولا ، المشاهد المسرحية التى تعكس دوافعه الخفية للسلوك . إن العمل يطرح تحمل مسئولية عمل تطهيرى ، الاعتراف المسبق للخطأ الشخصى . إن هذا الموقف الرمزى الذى يقام على أساسه مجمل العمل - أم تعانى من قيامها ببيع ابنها للمجتمع والنتائج المترتبة على ذلك ، بيع ابنها للمجتمع حتى يصبح حرا وسعيدا ، إلا أن المجتمع يدمر هذين الاحتمالين ، ولا نرى ردا من جانب الابن على داعى التمرد وباعتباره الوسيلة الوحيد لنيل الحرية - لا يغير من القاعدة الميلودرامية التى تحمله ، ويعرض المشاركة الجلّية غير العاطفية للجمهور إلى الخطر .

فى الأطفال Los ninos ، عن طريق مجموعة من الصور التى تمثل وقائع - عظمى فى زماننا - الجوع ، الحرب ، التعذيب ، العنف - والتى تتم تقويتها بإدخال تقنيات سمعية بصرية ، نلحظ تكرارا لبعض الأسئلة ، أسئلة إلحاحية بصورة كبيرة ، والتى ، إما أنها لا تلقى إجابة على خشبة المسرح ، وإما أن يردعليها حتى تكون سببا فى إثارة أسئلة أخرى مناقضة للأولى . إن المؤلف لا يحاول التخلى ، مع ذلك ، عن «حكاية ما» ويدخلها بتقنية وواقعية ، دون أن يدمجها دراميا فى بقية أحداث الدراما ، ودون أن ينجح فى التخلى عن تطورها الميلودرامى . إن كل الدوافع والأسباب التى تحدد السلوكيات الاجتماعية تأتى فى صورة واضحة ، ولكنها تخلو ، مع ذلك ، من عمق كاف وتعقيد من أجل إثارة الجماهير على الردود التى يبحث عنها المؤلف . أما بالنسبة للعيب الذى يلحق هذا العمل فنعثر عليه، ليس بنفس القوة على خشبة المسرح ، وذلك لأن الواقع يكون دائما أكبر أو أقل من التفسير الذى يعطى له .

فى الكيس La bolsa ، العمل الذى لا نجد فيه أثراً للشخصيات ولا الحدث ولا الصراع ، وإنما فقط نشهد تداعيا لعبارات متسلسلة تتفجر منها الاحتجاجات ، والإدانات ، والأسئلة ، إن ما يقال على خشبة المسرح يخصنا نحن - موضوع العمل يظهر بوضوح تهميش الفرد الذى ، تحت تأثير الضغط الأسرى والاجتماعى ، يصبح فى لبس من كيانه وممتلكاته - ، ولكننا لا نعرف ما إذا كان ذلك يبعث على المشاركة ، حيث إن من يقوله لا يتعدى كونه المقول ، أى ، لا أحد فى صورة جمعية . إن كل عبارة وكل سياق درامى لا يظهر متسلطا فى ذاته ، ولكن ما يبدو هكذا هو العلاقة بين جميع العبارات والسياقات وعلى جانب آخر ، يمكن أن يحدث تبادل بين نظام العبارات

والسياقات وإما أن تقال أخرى مكان التى قيلت . إن البنية الانعكاسية ، التى لا تدعو إليها ضرورة درامية قط والتى لا بديل لها فى علاقاتها الداخلية ، ربما أنها بنية أخرى من تلك البنايات الوفيرة للمسرح التجريبى الجديد . فى مرات نادرة للغاية نرى أن كل من عناصر البنية الدرامية يقوم بدوره فى علاقة متبادلة مع العناصر الأخرى ، وهو الأمر الذى يقلل من درجة الثراء الجدلىّ لنظام العلاقات الداخلية الخاصة بهذا النوع المسرحى ، علي سبيل المثال ، الذى يشتمل على أعمال يتم بناؤها على غرار النموذج الأرسطى . بالطبع ، فإن كل هذه الانطباعات هى فى درجة كبيرة مؤقتة ، حيث نجهل تماما درجة التماسك البنيوى الذى يمكن للعرض المسرحى أن يضيفه للعمل النصى .

أما بالنسبة للنص الذى أثمر المسكن El hogar فيبدو لنا على درجة كبيرة من الأهمية ، حتى الآن ، فيما يتعلق بالإنتاج الدرامى لدييجو سالبادور . وعلى الرغم من أنه يبدى إتقانا شديدا لما يمكن أن نطلق عليه بنية « المسرح - الدائرى » من قبل الكاتب - عدد وراء آخر ، عدد الحرب ، عدد الوشاية والعقاب ، عدد الاحتجاج الأصم والقمع ، عدد التمرد الفاشل ، عدد الهذيان والجنون بسبب الأعمال المتوفرة فى المجتمعات الاستهلاكية ، الخ ... - فإن كل واحد من هذه الأعداد المتتابعة يرتبط بشدة بالأعداد الأخرى ، وكلها مجتمعة فى صورة ترابط داخلى مكثف ، تطرح تباعا حدثا ، يتزايد فى كثافته ، وتوترا دياليكتيا نراه موزعا بين قطبين يمثلهما الممثلان الأساسيان ، الراوى « النرادور » والإنسان « الأومبرى » ، الأول ، بعصاه الآمرة ، رمز السلطة القائمة ، والثانى ، رمز الحقيقة والحرية والعدل والتمرد ، وفى الغالب الأعم ، رمز القيم الانسانية ، ينشأ عن المواجهة بينهما أنوية متتالية من الصراع يقوم بعبئها الممثلون الآخرون ، مجبرين الجمهور فى نفس الوقت على أن يتحمل نصيبه من هذا الصراع الدائر وأن يتخذ كل واحد من هؤلاء قراره الخاص بالفريق الذى سوف يقف إلى جانبه . إن « النرواد » « والأومبرى » هما ، فى الواقع ،تجسيد ثان للشخصيات الكلاسيكية للبطل والبطل المضاد ، للشخصين الأساسين للتراجيديا اليونانية الأصيلة ، بينما يكون الجمهور مدعوا ، بل وكذلك محرضا ، على قبول دور الكوراس ، كوراس ليس بالسلبى ولا بالمنقذ من الذى يدور حوله ، وإنما متهم ومهدد . ويحذر، يقوم دييجو سالبادور ، عن طريق الفرق الموسيقية، إلى استخدام نوع من التظير للكوراس، وذلك فى حالة ما إذا امتنع الجمهور عن القيام بالدور المنسوب إليه . إن المسكن El hogar يشكل محاولة ، كاملة فى رأيى ، لمحاكاة بعض كتابات الفن

الدرامى الكبرى فى زماننا : المسرح التعليمى ومسرح القسوة . ولو أن هذا العمل عرض على خشبة المسرح ، لكان ذلك بلا شك ، من معطيات التجربة الهامة المسرحية ولعمل أيضا ، كما هو الطبيعى ، على حذف بعض أنواع التكرار الوارد فى النص .

إن هذا العمل يمثل ، فى رأينا ، الخطوة الأولى فى ذلك التقابل القائم بين «مجموعة من الطرق الملائمة والمتناسقة» والتى خرج المؤلف بحثا عنها فى عام ١٩٦٧ ، وهذا يكون بفضل هذه الوحدة البنيوية التى لم تكتمل فى الأعمال السابقة . إن العمل المسرحى ليس نقدا اجتماعيا فحسب ، مهما كان هذا العمل حقيقيا وملائما ، وإنما هو بناية ، أى، من الدراما . نأسف لعدم معرفتنا بعمله : مسرح العرائس El Guinol ، العمل الذى بدأ كتابته عام ١٩٧٠ ، عند إدلائه بالتصرفات التى ذكرناها فى بداية هذه الصفحات المخصصة لمسرح دييجو سالبادور .

(جـ) المسرح المطروح للمناقشة أو البحث عن أسلوب :

– لويس رياثا (١٩٢٥) Lwis Riaza (1925) :

بالإمكان أن ندرج مسرح لويس رياثا (٢٩) تحت شعار نزع الأسطورية ، عن طريق الفكاهة ، عن الأشكال الدرامية للمسرح الغربى المعاصر ، إن الانطباع الأول والقوى الذى سكن فى أعماق قارئ أعماله هو البحث عن أسلوب درامى يمكن التوصل إليه فقط عن طريق التدمير التقليدى الساخر للأساليب القائمة ، بما فيها الأكثر حداثة . ولويس رياثا ، بدلا من أن يقبل ضمنيا الأشكال المتعددة من التجريب للمسرح الجديد الناشئ على جانبى الأطلنطى ، يخضعها للتجربة محولا إياها إلى حالة من اللامعقولية . إن نظرية اللامعقول ، التى يمثلها فى عظمة لويس رياثا ، تطبق هكذا ليس على الواقع ، وإنما على أشكال التعبير المسرحى عن الواقع . نرى من أجل هذا أن الأعمال التي كتبت حتى الآن بقلم كاتبنا تشكل جزءًا من مرحلة الإعداد كان غرضها الأساسى هو توجيه النقد إلى فنون الكتابة المسرحية المتعددة القائمة آنذاك ، فى هذا الإطار يمكننا أن نؤكد على أن مسرحه هو أحد المحاولات الأصلية والجادة ، لفتح المجال لمناقشة ، من خلال المسرح نفسه ، حقيقة وفاعلية الأشكال المسرحية الجديدة . إذا ما أستمحيكم فى هذا التعبير العامى ، فإن رياثا لم يكن سريع التصديق لكل أمر

وما كان على استعداد أن يقبل أى نوع من أنواع الغش ، إن فنه فى كتابة المسرح كان لابد له أن يأتى فقط بعد أن يضع الفنون المسرحية القائمة تحت الاختبار . ولهذا فلا نرى أنفسنا قد تجاوزنا العدل حين نؤكد على أن رياثا هو كاتب وضع قدميه على طريق البحث عن مسرح جديد ، ومن قبله التدمير التناسقى للمسرح الجديد .

ومن الطبيعى ، أنه فى عمله الدرامى الذى أنتجه توجد نفس الرغبة الأخلاقية فى كشف النقاب عن البنايات المزيفة والأساطير المزيفة سواء أكانت اجتماعية ، من أصل إسبانى (لعبة الكبت الجنسى ، ونفسية المشاهد ونفاق وقناعات اجتماعية عالية فى : المتفرجون : Los mirones) . أم ثقافية .

فى الأقفاص Las Jaulas ، العمل الذى يشتمل على مستويات عديدة من المعانى الكلامية ، يقوم رياثا ، عن طريق استخدام التقليد الساخر ذى الطابع القوى اللامعقولى ، وآخذا كقاعدة موضوعية المجموعة الكلاسيكية المعروفة باسم «إيديبيادا» ، بالتعرض لكل شئ ، موضحا ليس فقط عدم الملاءمة بين النظرة التراجيدية النبيلة للواقع وبين العالم المعاصر ، وهى المهمة التى تم تنفيذها ، على يد قمم أدبية أخرى ، يعد واحدا منها بايى - إنكلان ، وإنماالتزييف وعدم الفاعلية واللامعقولية لأية محاولة تاريخية لتحديث التراجيديا . إن الكوراس الجديد - الكوراس الذى يتوافق مع العقلية المعاصرة ، وليس مع أى نوع من إعادة التحديث الثقافى - لابد له ، جبرا ، من أن « يسخر » - الكلمة التى تعبر عن النوعية القاعدية ، والمنحطة ، للسخرية - من كل محاولة لاقتراح التاريخ التراجيدى . بنفس الطريقة ، إذا كانت التراجيديا الكلاسيكية تعرض ليس كما تعرض لوحة أو أثر متخفى ، والتى يحترم نصها ، وإنما عن طريق استخدام تقنيات التغريب والعمل الجماعى للممثلين ، فإن النتيجة المنطقية سوف تكون القطيعة بين الشخصية - الممثل وعدم الملاءمة التى تعد السمة الغالبة لهذه القطيعة . بين عالم التراجيديا والعالم الواقعى ، وخشبة المسرح ، والجمهور والممثلين لا يوجد حل تواصلى . إن العرض التراجيدى باعتباره احتفالية ، طقس شعائرى وكحفلة يتحول إلى تقليد ساخر وحشى : أوديب ويوكاستا هما من البرجوازيين يلعبان لعبة التراجيديا ، إيستيوكلس وبولونيشيس هما من أبطال الحروب يستخدمهما الآلهة - الممثلون ، أنتيجون وكريون ، دميتان مدرجتان فى نفس «المؤسسة» ، وتيريسياس ، دمية تستخدم فى الأعياد . ولا الممثلون يؤمنون بحقيقة شخصياتهم ولا الجمهور يمكن له أن يأخذهم مأخذ الجد . إن عملية استعادة - عن طريق مسرح الحياة ، والمسرح

الجديد – التراجيديا لا تخرج عن كونها دعابة فى المجتمع الاستهلاكى ، و« الممثلون الجدد » و« رجال المسرح الجدد » هم الكهنة الأضحوكة لأسطورة جديدة ومزيفة . إن فاعليتها والتزامها ونظرياتها الجديدة وأدوات الحركة المسرحية تظهر فى صورة ساخرة وقبيحة .

تمثيل دون خوان تينوريو فى عربة العاهرات المتجولات : La representacion de Don Juan Tenorio Por el Carro de Las meretrices ambulantes .

والتى نفذت وفقا للصيغ الأخيرة للفنون المسرحية الأكثر حداثة ، من عدم التفريق الجنسى بالنسبة للممثلين ، وحتى تعاقب الأدوار المدخلة بواسطة مختلف الممثلين ، هى عبارة عن تقليدساخر شديد ، ليس فقط من الشخصية الأسطورية لدون خوان وتفسيراته التاريخية المتعددة ، فضلا عن كونها سخرية من الأشكال الخاصة بالمجتمع المعاصر (الأخلاقيات الاجتماعية والجنسية ، السلطة ، القمع ، الرقابة) ، وإنما من المسرح التجريبى الحالى ومن تقنياته التعبيرية : التقنيات التى استخدمها بيرتولد بريخت وغيره . إن رياثا قد قام ببناء عمل ، أدخل فيه هو الآخر مستويات من المعانى عديدة ، أخضع فيه احتفالية الغموض التى استسلم لها المسرح الغربى المعاصر لسخرية حادة .

وبعد هذه المرحلة من التدمير التقليدى الساخر للمسرح الجديد ننتظر بفضول فكرى كبير ويترقب لا يقل عن ذلك الأعمال الجديدة لرياثا . هل سيجد طريقا جديدا أم أنه سوف يفنى نفسه فى عملية تحطيم الطرق الجديدة ؟ نأمل ألا يكون الصمت هو الإجابة على هذا الأمر .

خوسيه مارتين إليثوندو (١٩٢٢) José Martín Elizondo (1922) :

هاجر إلى فرنسا منذ عام ١٩٤٧ ، أسس فى تولوز عام ١٩٥٦ المجموعة المسرحية « أصدقاء المسرح الإسبانى » ، عمل هو على رئاستها وتمكن من تقديم ما يقرب من ثلاثين عرضا بالإسبانية، يبرز من بينها أضواء بوهيمية Luces de bohemia، غرام شخص مجهول Amar Sin Sabere a quien ، وقد عرض هذا العمل الأخير فى مهرجان مونتوبا . ومن بين المؤلفين الإسبان الذين عرضت أعمالهم على يد المجموعة

بيرز، بالاضافة إلى خوسيه مارتين إيليثوندو ، مارتين آثانيا ، أولو ، ريكاردو أوروثكو، جارثيا لوركا ، جارثيا لورا ، ميجيل إيرنانديث ، بايى - إنكلان ، منذ عام ١٩٦٠ الذى حصل فيه على دبلوم جامعة مسرح الأمم ، بدأ إيليثوندو يعمل مخرجا مسرحيا المركز الدرامى الوطنى ، جيرنير دى تولوز (بالوبونى ، ظل قاتل محترف ، والملك لير) .

وفى نفس الوقت الذى عمل فيه مخرجا مسرحيا كان يكتب أعماله - ما يقرب من اثنى عشر عملا منذ عام ١٩٦١ - وقام بافتتاح الأعمال التالية : دورانجو Durango (١٩٦١) ، الذكرى السنوية Aniversario (١٩٦٢) ، حارس المعبر La guarda del puente (١٩٦٥) ، المخلب والمذهب القاسي للبيريخونس La garra y la dura escuela de los Perejones (١٩٦٧) ، وأخيرا ، اقتباس أصيل للحياة حلم La Vidaes Sueno - تمرد سيخيسموندو La rebclion de Segismundo - ، والذى ينتهى بموت الملك باسيليو على سيخيسموندو .

كما كتب خمسة أعمال باللغة الفرنسية ، أحدها ؛ (من أجل اليونان) Pour la Grece ، تم افتتاحه عام ١٩٧٠ فى مسرح دانييل سبورانو ، وقد أثار هذا العمل تحرك المظاهرات بالشوارع .

إن أفضل الأعمال التى كتبها إيليثوندو- مرة أخرى الثور القاسى Otra Vez el mol Toro (١٩٦٧) ، والمخلب والمذهب القاسى للبيريخونس ، وهما عملان يصدران ، أيديولوجيا وأسلوبيا ، عن اللامعقول . إن ما يهم هنا ليس ، فى هذه المرة ، القيام بتحليل العمل الدرامى ، الأصيل ولكن تنعدم فيه روح المساواة ، لمارتين أليثوندو ، وإنما إبراز قيمتها الفنية باعتبارها نموذجا أو علاقة على موقف متأزم فيما يتعلق بالإلهام وطبيعة المسرح نفسها .

فى عام ١٩٧١ نشر رينيه جيراودو مقالا هاما تحت هذا العنوان البليغ : Fait - il dire adieu ou théátre ? – Démence et mort du Théátre . « جنون وموت المسرح . الحدث : هل يقول وداعا للمسرح » (باريس ، كاستيرما ، كوليكسيون موتاتيون . أورينستيون) . فى La Faim « الجوع » ، التى كتبها إيليثوندو ، يتم فحص النص الذى كتبه المؤلف ، من جانب أنه يهدف إلى أن يضفى واقعا دراميا على موضوع الجوع . وعلى مدى هذه التجربة الفحصية نجد الكاتب يدلى بالتصريحات الآتية : « ١ - لا أفعل أكثر من هذا . الكتابة ، وإعادة الكتابة ، تقطيع الأوراق . وضع

كل شئ فى دائرة النقاش . حيث حسبنا ، فدائما ما أصل إلى نفس الأمر ... حين لا يصبح بمقدورى أن أتحرر ، وألا أومن بإمكانية خلق شئ صالح أمام هالة الأمر . لا أدرى ماذا أنا شاغل به نفسى » .

٢ - « ليس هناك من موضوع . علينا أن نعترف بأن هالة الأحداث تتجاوزنا . ومجرد محاولة التصدى لهذا فى هذا المقام لا تخرج عن كونها كذبة أخرى » . إن النص الذى أبدعه الممثلون - العاملون ينتهى بفرض نفسه وطاغيا على النص الذى كتبه المؤلف ، الذى يعجز عن تحويل الواقع إلى حقيقة .

فى العشاء La Cena ، نجد شخصية نسائية ، تصيح قائلة : « ليس هناك من غناء ذى قيمة . ولا حوارات مشتركة ولا أخرى ذاتية . نمضى الوقت مكتوفى الأيدى ، مشلولين ، مصابين بالبلاهة ، بينما يقبع هناك الذين اقتسموا أموال خوداس وهم ما يزالون يقتسمون أنصبتهم . بماذا يفيد تغيير الهيئة فى شكل مهرجين ، الصياح بأعلى صوت ، الصمت ؟ بما يفيدك أن يتبلل قميصك عرقا مثلما يحدث معى الآن وأنا أقف أمام جمهور محترم ؟ بماذا يفيدك ؟ (وقفة) . وواحدة تعرق وترشح رشحا خفيفا ، تتسخ لأنهم يصيبونها بالقذارة ، وواحدة تعمل خادمة فى لندن وباريس وتستمر فى عملها هذا فى أمستردام أو فى لاهاى . وبماذا ، بماذا يفيدنا ؟ حوارات مشتركة ، حوارات ذاتية لحوارات مشتركة ! مسرح ! إنها طريقة تدفعنا إلى دوامة الفراغ التى نتيه فيها على الدوام .»

فى عمله : حيوانات حديقة الحيوان يودون العيش فى عالم الفضيلة

Los Animales del Zoo quieren Vivir en la virtud ، نجد هذه التصريحات الصادرة عن العديد من الشخصيات : « ألا يكون الفارْس ذا قيمة حينئذ إذا كان أكثر من كونه فارْسا؟ أنقوم بكتابة المسرح حتى لا نفقد الصواب أم إننا نكتبه حتى نعالج به أنفسنا؟» « أ مسرح أم مصحة عقلية . مصحة عقلية أم مسرح !» « صمتا ! ، يا من تثرثرون ! احذفوا هذه الحوارات المشتركة ، احذفوا هذه الحوارات الذاتية ! إن كل الكلمات ملوثة ! »

إن الدرجة الأخيرة والعليا لمثل هذا النقاش الدائر حول المسرح نجدها فى عمل للكاتب يحمل عنوان : الصرّ Chirrismo ، الثالثة من الأعمال التجريبية (مدريد ، إسليثير ، ١٩٧١ ، مجموعة مسرح ، عدد ٧٠٣) ، إنه العمل الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى عملية العودة إلى الصياح : « رو تووت ، تومو . لوو ، لولو . موو ، مووو »

هل نحن إزاء نقطة الصفر فى تاريخ بداية جديدة لمسرح ينظر صوب المستقبل أم لمجرد نقطة أخيرة ونهائية ؟ وما كان هباء ذكرنا لعنوان الكتاب الذى ألفه رينيه جيراودو .

- إيرموخينس سانيث (١٩٢٨) Hermógenes Sainz (1928) :

بالحديث فى إطار الأسلوبية الدرامية نجد أن الإنتاج الدرامى لايرموخنيس سانيث يعد نقطة التقاء للمسرح الحالى ، حيث يبادر كل عمل من أعماله بالسير فى طريق مختلف من التعبير المسرحى ، كما لو أن مؤلفه يصُرّ على التزام ما فى فترة تجريبية نقدية ، سابقة على اختيار شكل ملائم للغة مسرحية . هذا التنوع الأسلوبى هو ، حتى الآن ، الذى يحدد هويته ككاتب مسرحى . وإذا ما أصبح فى مقدورنا أن نعثر على نوع ما من التجانس بين الأعمال الأربعة التى نعرفها عنه فمن المستحيل أن نجمعها فى هيئة قاسم مشترك شكلى واحد .

ديونيسيو Dionisio (الحائز على الجائزة الجامعية الوطنية عام ١٩٦٧) يعد عملا مكونا ، على الخصوص ، من قصيدة درامية ، كتب فى صورة ممتازة ، تقوم على موضوع مفاده الدفاع عن عالم مغلق - الذى يرمز إلى عالمنا نحن - أمام غزو ما هو غريب وما هو متحرر ، والذى يتجسد فى ديونيسيو . إن سانيث يقدم لنا الحكاية عبر وسيلة أصيلة تمتد جذورها إلى الوسائل المستخدمة من قبل بريخت : فحكاية الماضى وتحديث هذا الماضى ، فى الحوار والحدث ، يظهران فى نفس الوقت ، بحيث يصبح كل شخصية ممثلا وراويا ، ومن الكلمة تنبثق ، مثلما يخرج من عصا الساحر ، العناصر المسرحية ، والتى نلحظ من بينها عناصر ذات أهمية خاصة هى العناصر الصوتية والأنغام التى تحددها هذه الشخصيات .

الانتظار المُهين La espera Injuriosa (جائزة جيبوثكوا عام ١٩٦٧) يكرر ، رغم أن ذلك باستخدام « أسطورة » أخرى ، نفس الموضوع : الدفاع والرفض والتدمير من قبل النظام القائم للنظام الآخر المخالف ، والذى يمتلك مقاومة حين تدخل حيز التماثل تنقل الماكينة الاجتماعية كلها إلى دائرة الخطر الدائم . أما بالنسبة للأسلوب الدرامى المستخدم فى هذه المرة فهو أسلوب مسرح اللامعقول .

الأم La madre (من بين الأعمال التى دخلت تصفيات نيل جائزة لوبى دى بيجا ، ١٩٧٠)، تم افتتاحها على مسرح ماريا جيريرو على يد المجموعة المسرحية « مسرح الغرفة والبروفة » Teatro de Camara y Enseyo (١٩٧١) ، يُعد ، من ناحية لغته المسرحية ، أكثر أعمال إيرموخنيس سانيث طموحا . وإلى الوسائل السمعية - البصرية ، التى استخدمت بوفرة (الفرقة الموسيقية ، عروض سينمائية) وأدرجت ضمن النص ، تضاف وسائل تعبيرية للمسرح التعبيرى الجديد ، ومسرح القساوة ومسرح الطليعة الأمريكى (عمالقة « Bread and Puppet » البريد والبابيت) والتى اقتفى أثر أصولها المؤلف حين كتابته فى هذا العمل التراثى تحت عنوان « عمالقة ومعاندون « gigantes y Cabezudos » إن النص يشكل عنصرا إضافيا ، ليس بالأساس ولا بالأعمق ، من عناصر اللغة المسرحية . إن رمزية الأم - الإنسانية التى تضع على خشبة المسرح قنبلة من أجل الدفاع عن وليدها ، المحبوس فى قفص ، القنبلة التى يتنازعها عملاقا العالم الغربى ، وهما أيضا أبناء لنفس الأم ، وفى نهاية الرمزية التى يخرج فيها الابن من محبسه ليلعب ، فى استهتار تام ، بالقنبلة ، الذى من الممكن أن يكون رمزا للعالم الثالث ، يكتسب فعاليته الدرامية ليس من النص ، الموجز والأولى ، من الناحية الدلالية ، حين لا يكون عبارة عن إفراط غامض ، وإنما من حالة التكامل المسرحى بين الإشارات المسرحية .

ويأتى العمل الأخير الذى أفرزه قلم إيرموخنيس سانيث بعنوان : الحنان الطفولى La ni´na Piedad (١٩٧٢) ، والذى قامت بنيته المسرحية على أساس من قضية أسرة بيريث لوبو ، والتى تسمم أبناؤها بطريقة منهجية بالسيانيد ، متخذا طابع الأعمال الوثائقية ، ويلجأ إلى استخدام الشهادات والمعلومات الواقعية . ويقدم لنا المؤلف ، عن طريق إعادة بناء المعلومات التى حصل عليها ، حكاية تفوق فى جوانب الخوف ذلك النوع الأدبى الذى عرف باسم « رومانثى الأعمى » ، ملقية الضوء القاسى على مجتمع يتعانق فيه النمو ، والبؤس والتكنوقراطية .

(د) مسرح لمجتمع الرقابة

مارتنيث بايستيروس (١٩٢٩) Martínez Ballesteros (1929) :

مؤلف لإنتاج درامى وفير - لا يقل عن خمسة وعشرين عملا بين قصير وطويل ، منذ ١٩٦١ وحتى ١٩٧٢ - بدأ داخل الإطار الواقعى الأقدم بأعمال مثل : الشحاذون Los mendigos (١٩٦١) والميدان الصغير La Pluzuela (١٩٦٢) ، وهما عملان قريبان كل فيما يخصه من التراجيكوميديا التى ظهرت فى الكتابات الأولى لألفونصو باصو والمسرح الإجتماعى لروبويجث مينديث ، هذا إلى جانب جذورهما الممتدة إلى عالم الساينيت ، كما بدأ فى التو بعمله فى بلد خاوخا En el País de Jauja (١٩٦٣) مجموعة الواقعية الرمزية والتى يمكن أن ندرج داخلها النظارة السوداء للسيد أبيض Las gafas negras del Senor Blanco (١٩٦٦) أو الحرباء El Camaleon (١٩٦٧) . وعقب استثناء سانشو إسبانيول (١٩٦٧) وفناء مونيبوديو [فناء الأشرار] (١٩٦٨) ، عروض مسرحية ماهرة لبعض أجزاء من دون كيخوتى ، العمل الأول ، ورينكونيتى وكورتاديلو ، العملالثانى ، بما يتضمنه كل عمل من النقد الموجه للحاضر ، يبدأ مارتينت بايستيروس بعمله : الدُمى : Los peleles (١٩٦٨) ، الفترة الأخيرة ، حتى الآن ، من مسرحه ، والتى تتميز بقلة العناصر الأبسط للأسطورة الدرامية ، وكذلك بوفرة تواجد العمل القصير ، وبالحمل النقدى للمواقف والتقليد الساخر الذى يرد فى صورة شديدة الإيجاز ، وتتحقق هذه العناصر فى أعمال تكوّن ما يعرف باسم أعمال الفارْس المعاصر Farsas Contemporáneas ٠ (جائزة جيبوثكوا ، ١٩٦٩ ، نشرت مجموعة مسرح « تياترو » ، عدد ٦٥٣) ولوحة فى الزمن الحالى Retablo en Tiempo Presente (جائزة بالنثيا ، ١٩٧٠ ، مجموعة تياترو ، عدد ٧٣٢) .

منذ العمل الأول وحتى الأخير ، فى أى من الفترات الثلاث المذكورة ، جعل مارتينيث نصب عينيه غاية معينة : تحويل مسرحه إلى سلاح هجومى وتعرية أعمال الفساد المختلفة فى المجتمع المعاصر . فى كل عمل يحذف عددا من العناصر التى تبدو له عرضية فى الواقع المرسوم ، فيرجع هذا الواقع إلى خطوطه الأساسية ، وربما إلى هيكله الأيديولوجى . أما الشخصيات ، المبسطة إلى أعلى درجة ، يتحولون إلى حاملى

أو ، من الأفضل ، إلى ناقلى الفكر النقدى ، إلا أنها تخلو من أى تعقيد درامى ، مؤهلين لكى يثيروا فى المتفرج التفريغ الأيديولوجى الذى يسير باحثا عنه مؤلفه . إن أهداف الإدانة والتعرية تبدو لنا فى وضوح جلّى وكذلك بالنسبة للمتفرج ، وعليه يقع عبء تحمل ذلك أم لا ، حيث إن المؤلف لا يجبره على شئ ، اللهم إلا إذا كان ذلك دفعه للوعى بأى شكل لعملية التهميش والجنون ، للاستقلال واللاإنسانية الراديكالية التى يصبح ضحية لها ذلك الفرد الذى يعيش فى مجتمع بيروقراطى معاصر .

إن كل الأمراض وما ينجم عنها من آثار ، كل التجاوزات وأشكال البؤس ، كل الآليات والأساطير المزيفة لزماننا ، سواء على الصعيد الإسبانى أم على الصعيد الغربى ، نراها حاضرة فى مسرح مارتينيث بايستيروس ، وعملية إحصاء موضوعاتها يعنى بالضرورة أن فحص كل عناوينها . إذا ما اعتبرنا أن مهمة المسرح تكمن فقط فى الكشف عن الجذور والدوافع الخفية للسلوك الإنسانى باعتباره حيوانا اجتماعيا وسياسيا ، فإن المسرح يؤدى هذه المهمة على أكمل وجه . فى بلد خاوخا El País de Jeuja نشهد زلزلة كيان ديكتاتورية قمعية: فى الدُمى Los Peleles ، « المطبخ » الحقير الذى يمثل كل حرب ؛ فى الحرباء El Camaleón الحاجة إلى الاستقلال من أجل الحفاظ على حق الحياة ؛ فى الشرفاء Los Primates ، الفارق بين القول والفعل ؛ فى الأعمال الأربعة المكونة للوحة فى الزمن الحالى Retablo enTienpo Presente ، بشاعة العقلية البيروقراطية وقسوتها (التوظيف) عدم الاتصال ، الصمت والاختفاء (المسافة) ، الخوف الذى يبديه الزعماء من الثقافة وتآمرهم عليها (الصمت) ، الصراع على كل الجبهات من أجل الثروة (النفخة El Saplo) ؛ فى أعمال الفارِس المعاصر ، الرفض الوحشى للحرية والتناقض بين العنف الواقعى والكلمات المعسولة النظرية (الرأى Los Opiníon) ، الملكية كمصدر لكل استغلال وكل ظلم (العبيد Los esclavos) ، كيان الديمقراطية المزيفة واللا إنسانية المميزة لمجتمع المنافسة : (المعارضون Los Oositores) ، اللاأخلاق الثمن الواجب دفعه بسبب السلبية ... الخ . ولكن هذا الوعى بشرورنا وتشويه مجتمعنا يتم الحصول عليه بواسطة قصر الواقع المدان إلى مصطلحات بدائية . إن التغيير الذى يطرحه علينا ، إذن ، هذا المسرح هو إما أن نقبله فى صورته النقدية والكاشفة ، ولكن بشرط رفضنا لطلب نظرة معقدة وعميقة عن الواقع الإنسانى ، مُكيفين عقليتنا مع نظرة مبسطة أشبه بتلك

التى تسود فى مدارس الأطفال – هل هذا هو الطريق الوحيد الممكن لمسرح هو فى الحقيقة « شعبى » ؟ – أو أن نعتبره كمسرح عاجل كتب حتى يتناسب مع أزمان الرقابة ولمجتمع لم تصل عقليته بعد إلى سن الرشد .

نعتقد بأن مسرح مارتينيث بايستيروس يعد الإنتاج الأكثر أصالة فى تصوير مجتمع هو الضحية المذنبة – التزاوج واضح تماما – لعملية شظف فكرى درامية وتفوق الوصف . والكاتب ، فى مجتمع مثل مجتمع خاوخا ، يصبح بمقدوره أن يكون فاعلا فقط ، وربما ، حين يحدث نوعا من المطابقة لمسرحه على مستويات بدائية ، ويحوله ، بوعى منه ، إلى كتاب تعليمى للحروف الأبجدية لمجموعة من الأطفال . لقد قبل مارتينيث بايستيروس ، والذى يبرهن على مقدرته فى بناء الأعمال الدرامية بتعقيد كبير عمله الارتجال La improvisacion (١٩٧٠) ، ببطولة فكرية عظيمة دور معلم مجتمع الأطفال ، مستخدما فى ثلاثة من أعماله الأخيرة المخطوفون Los Secuestrados ، ١٩٧١ ؛ المهدِّئ El Tranquilizante ، ١٩٧١ – ١٩٧٢ كتاب القصائد السرى لرجل نجيب El Romancero Secreto de un Cust Varón ، عددا من الدُمى المستمدة من العصر الوسيط الذى شهد كتابة الفارْس حتى يستمر فى غناء درسه على مسامع الأطفال الكبار من منسوبى المجتمع الاستهلاكى .

والآن حسنا ، فيكفى قليل من التطور الذهنى ، من الصحة النقدية وتمرين شاب لحرية هذا الجمهور المصاب بمرض خلقى والذى يبدو أن مارتنيث بايستيروس يتوجه بالكتابه إليه ، وذلك حتى يفقد مسرحه كله ، فى الحال ، معناه ، فاعليته ، قيمته . إننا نجهل تماما إذا ما أخذ الكاتب فى اعتباره مثل هذا الخطر . وعلى المدى البعيد نرى نحن أن مسرحا تم استيعابه على هذا النحو وكتب على هذه الصورة سوف يغرق فى اللا شئ ، ولن يكون له نفع سوى أنه يمثل ذكرى للحظة غير طبيعية مّر بها المجتمع الإسبانى الذى لعب دور الرقابة ، والصبيانية والأسلوب التعليمى للمبتدئين .

لم يكن مارتنيث بايستيروس هو الممثل الوحيد لمثل هذا المسرح الذى كتب لمجتمع الرقابة . فهناك بعض الكتاب الآخرين الذين يمكن الحديث عنهم هنا . ولكن الطابع التمهيدى والانتقائى – اختيار الاتجاهات ، لا الأشخاص فقط – قد صرفنا عن القيام بهذا ، وبهذا تجنبنا العديد من التكرار .

– خوسية ماريا بيّيدو (١٩٢٢) José María Bellído (1922) :

إذا أردنا الحديث عن القطب الآخر ، الذى يعد ذا مغزى من الناحية التاريخية ، للمسرح الذى كتب من أجل مجتمع الرقابة ، فسوف نجد ذلك متمثلا فى الإنتاج الدرامى لبيّيدو . إذا ما كان مارتينيث بايستيروس قد بدأ بكتابة مسرح واقعى وغير وجهته بعد ذلك إلى أسلوب رمزى – استعارى ، فإن بيّيدو يسير فى اتجاه معاكس . بالنسبة للأعمال التى كتبت فى الفترة ما بين ١٩٦١ و ١٩٧٠ (٣٠) منذ **العقرب** Escorpión (١٩٦١) وعلى الأخص ، كرة القدم Fútbol (١٩٦٣) ، وحتى **لحن من أجل الفراشات** Salleo para mariposas (١٩٦٩) ، تكتب داخل إطار الرمزية ، بينما بداية من ١٩٧٠ ، نجد أن العملين اللذين نعرفهما عنه – **الخروف الأشقر** Rubio Cordero (١٩٧٠) **ومعجزة** فى لندن (١٩٧١) – يمكن أن ندرجهما ضمن إطار وسيلة واقعية لكتابة المسرح .

الأعمال الرمزية تطرح فى الأساس ، مثلما يحدث فى أعمال مارتينيث بايستيروس أو أعمال كتاب آخرين من مجموعة المسرح الإسبانى الجديدة ، على نفسها استخدام أسلوب التعرية ، عن طريق التقليد الساخر ، للأساطير المزيفة التى تبلور داخلها الوعى المفقود للمجتمع المعاصر على جميع مستوياته : الفردى ، الاجتماعى ، الاقتصادى ، السياسى ، الدينى ... إن خشبة المسرح تستخدم كمكان سام من أجل إسقاط قناع وراء قناع ، ليجعل القارئ يدرك المكان العفن والشرك الخداعى الذى يكمن وراء كل قناع .

كرة القدم Fútbol (جائزة جيبوثكوا ، ١٩٦٣ ، يعد فى رأينا أفضل الأعمال الرمزية التى كتبها بيّيدو ، إنها الرمزية الدرامية لإسبانيا المنقسمة من جراء الحرب الأهلية إلى فريقين لا يقبلان المصالحة ، قاما بصبغ موقفيهما بصبغة أسطورية عقائدية ، دون أن يأخذا فى حسبانهما أن مثل هذه المواقف تعد غنيمة يستغلها فريق ثالث ، فريق له سمة الرأسمالية ، يعمل على إدارة مسارات السياسة وإبقاء حالة التقسيم من أجل أهدافه الخاصة فى تحقيق الربح . تجرى الأحداث داخل أحد بارات قرية غربية ، تسيطر عليها حالة من الشغف بكرة القدم ، يعيش بين أرجائها فى حالة صدام هواة

ناديين رياضيين ، الريكرياتيبو (المسَلِّ) والديبورتيبو (الرياضى) ، وعلي رأس كل من هذين الناديين قائده الخاص . ومنذ بضع سنين كسب الريكرياتيبو نادى الديبورتيبو فى مباراة بينهما ، ومنذ هذه اللحظة فقد المهزمون حق اللعب ، وحين يحاولون اللعب تقوم مجموعة « لوس بينشوس » ، القوة البوليسية التى تعمل فى خدمة الفريق الغالب ، تتفرغ كراتهم من الهواء . وبالنسبة للمهزومين لم يقبلوا ومازالوا على هذا الرفض لشرعية ذاك الفريق ، حتي هم على قناعة بأن الحكم قد تصرف فى إدارة المباراة لصالحه . ويعيشون على أمل أن تتحقق نبوءة أحد العميان الذى يبشر بمجئ عيسى الحكم ، الذى يلغى تلك المباراة ويجعل الأخذ بالثأر أمرا ممكنا . يصل عيسى – الحكم مجسدا فى شخصية تافهة لمهرج مسكين من إحدى المجموعات الفكاهية التى تعمل بالقرى ، وأسفل قناع الراهب الكابوش ، يرتدى قناع الحكم . اسمه دون خيسوس . وباقتناعه على يد الشخصية التى تمثل إحدى القوى العالمية الكبرى ، بأنه عليه أن يصلح ذات البين بين الفريقين ، يبدأ دون خيسوس فى إلقاء خطبة تتضمن الرسالة التوراتية المشتملة على السلام والحب ، ويعانى آلامه الرمزية على أيدى الفريقين الرياضيين ، اللذين لا ينصلح ما بينهما بسبب الرسالة التوراتية التى أتى بها المسيح الجديد ، وإنما بسبب إدراك الطرفين بأنهما قد وقعا فريسة لعدو ثالث ، ضحية للاستغلال ، والنهب من قبل قيادة الناديين الرياضيين . التصالح الذى لا يعد نهاية المطاف ، وإنما بداية صراع جديد ، فهما يكونان جبهة متحدة ضد عدوهما المشترك ، إنه الشخص الذى يدير أسطورة عدم التصالح .

كرة القدم Fútbol ، العمل الذى من أجل ما به من فاعلية وملاءمة دلالية ولثراء بنيته الدرامية ، كان لابد من افتتاحه فى نفس الوقت الذى كتب فيه ، عانى أيضا من نفس المعاملة التى عانت منها أعمال أخرى لكتاب آخرين : مُنع من العرض . وأصبح منع العمل يعنى تهميش كاتب درامى ساهم بإنتاج قيِّم من الناحية الجمالية وضروريا من الناحية السياسية بالنسبة لمجتمع الرقابة . ونتيجة مثل هذا التهميش ، فيما يتعلق بالمؤلف – دون أن نعلق على ما نجم عن ذلك من انصراف الجمهور عنه – كانت بالأمر الخطير بالنسبة للتطور الطبيعى لفنه الدرامى . وفى الوقت الذى لم يعترف بوجوده كمؤلف جماهيرى ، أصبح مدانا بالنفى المهنى المتضمن لمعنى «المؤلف بلا جمهور» . دون جمهور ، ليس فقط فى اللحظة الغائية – فى معناها المزدوج – للإبداع الدرامى – التمثيل – ، وإنما ، وهو الأمر القطعى ، فى اللحظة الأولية وعلى مدى العملية الإبداعية .

فى الواقع ، فى الأعمال الرمزية ذات موضوع إسبانى اللاحقة على كرة قدم Fútbol ، يبدو لنا أن نبرز فيها انخفاضا فى التوتر الدرامى ، عدم توازن متزايد بين الشكل الدرامى والمضمون النقدى ، أو ، بأسلوب آخر ، كسرا للتوازن بين الخطاب الدرامى والخطاب النقدى ، مع ما يتبع ذلك من حالة هدوء ، وكذلك ، فقدانا ، للوحدة الدلالية للكلمة والشخصية والحدث .

إن التقليد السار الذى نجده فى قطار إلى إفيه ... ... Tren a F ، يستمر ، مثلما كان الوضع بالنسبة للتقليد الذى ساد كرة القدم Fútbol ، فى طرحه لشبكة كثيفة من الرموز النقدية الكاشفة لبنية اجتماعية وسياسية من السهل تماما أن يكشف رموزها أى إسبانى . قطار متوجه إلى إفيه ...، المكان الرمزى الذى يود الجميع الوصول إليه ، يتوقف فى كل لحظة ، والمسافرون ، الذين يقعون تحت رقابة موظفى السكة الحديد (المراجع أو ناظر القطار) يرتلون صلوات شعائرية حتى يتمكن القطار من الوصول إلى إفيه . F . فقط هناك شاب ، يقوم بدوره كشخصية وكراوٍ ، يشكك فى إمكانية أن يصبح بمقدور القطار أن يحملهم إلى منتهاهم . وهو الوحيد الذى ينظر خارج القطار ويتساءل عما يراه عبر نافذة صغيرة : أتوبيسات عظيمة تمر فى سرعة فائقة ، عبيد محبوسون مثل البهائم فى عربة بضائع من أجل مهمة واحدة فقط هى قطع الأخشاب اللازمة لقاطرة القطار . إنه هو الوحيد الذى يترك القطار حتى يعود مهزوما ، متنكرا للتمرد والحرية ، وذلك استجابة لصوت أمه العجوز التى تسافر هى الأخرى فى نفس القطار ، وبقيدهم داخل القطار ، يواصل الجميع ، أخيراً ، رحلته ، وهم على يقين بأنه لا وسيلة أخرى أمامهم سوى الوصول إلى إفيه .F . إن الرمزية هنا قد اعتراها الفقر ، ليس فى دلالاتها النقدية ، ولكن فى تكافؤاتها الدرامية . إن الرموز هنا عبارة عن رموز جامدة لا حراك فيها ، تخلو من كل حياة وحركة وفعالية درامية ومسرحية التى كنا نراها فى كرة قدم Fútbol .

فى ساعات الشمع Los rebojes de Cera يجرى الحدث فى بنسيون يقع فى بلد محكوم بنظام ديكتاتورى من بلاد البحر الأبيض المتوسط ، حيث نرى أن كل فصل يترجم من الناحية السياسية ، وحيث الساعات، التى تدق ظاهريا الوقت بالتحديد ، هى ساعات شمعية. وليل نهار يقوم فريق على تقديم عقارب الساعات حفظا لماء الوجه ، أمام أفواج السياح ، وللتظاهر بأن كل شئ يعمل بشكل طبيعى . الشخصية الرئيسية هنا هو رئيس شرطة المدينة ، المدعو أنطوفاجوس ، الذى يلبس ويخلع على خشبة

المسرح أقنعة عديدة ، قناع مأمور الشرطة ، المخبر السرى على طريقة شارلوك هولمز ، وبائع أجهزة كهربائية منزلية ، موظف كبير بأحد البنوك ، قسيس ، كاشفا النقاب عن ماهية مهام مختلفة فى الظاهر . إن كل شئ - الاقتصاد والسياسة والدين والتقدم - ينبثق عن مصدر واحد ولنفس الغرض : فرض السيطرة على الموقف . إن الشخصيات تنتقل ، بدون أدنى اختلاف أو تفريق ، من وضعهم كأشخاص إلى وضعهم كدُمى ، كسكان لعالم هزلى لا يمكنهم الفرار منه . الأمر الذى يجعل المؤلف يلجأ ، أحيانا ، إلى استخدام الحيل اللغوية للساينيت والمسرحية الهزلية .

فى الأعمال الرمزية الأخرى، التى لا تحمل إشارات مباشرة للموضوع الإسبانى، نجد أن المكان الدرامى الشائع عبارة عن صالة اجتماعات ترمز إلى المجتمع الاستهلاكى ؛ صالة اجتماعات لمجلس إدارة إحدى الشركات الكبرى (العقرب Escorpion´) ، صالة جمعية خيرية (الخبز والأرز أو هندسة صفراء El pan O el arroz , O geometría en amarílla) ، صالة لهيئة الأركان العليا لقوة من القوى الخارقة (لحن من أجل الفراشات Solleo Pura mariposas) . وهنا لا تتخلى الشخصيات قط عن وضعها كمتحدثة رسمية تافهة بالخطاب النقدى الكاشف الصادر عن المؤلف ، والتى دائما ما تقتصر على مالها من طبيعة إشارية أيديولوجية محضة أو باعتبارها أدوات نقدية بسيطة . وبإدراك هذه الشخصيات لطابعها الأدواتى ، نجد أن اللغة التى تستخدمها تدُخل العديد من الموضوعات - واحداً تلو الآخر - ذات الترابط ، غير الدرامى ، ولكنه أيديولوجى دائما ، الذى يجعل العمل يتقدم ليس باعتباره حدثا ، وبالتالى ، دون مواقف نزاعية ، وإنما كترابط للحظات رمزية . إن كل عمل يأتى هنا ليصبح، من الناحية البنيوية ، خليطا من الموضوعات (الخوف ، المال ، العلم ، الوطن ، العدو ، الجنس ، الحرب ... ، الخ.) التى تتواصل بعضها عقب البعض الآخر وتوزع بين العديد من الشخصيات - الرمز . ولكل واحد من هذه الشخصيات يعهد إليه بسلسلة من العبارات حول الموضوعات المتعاقبة ، والعمل ، باعتباره مسرحا ، يبقى مقصورا على نظام متعدد الموضوعات ذات النوع التأملى ، ولكنها بسيطة فى الخاصية الدرامية . وفى الأعماق ، نجد أن الاستعارة الرمزية ، غير المتقنة مسرحيا ، يقتصر دورها على كونها الحجة المسرحية «لأخلاقيات» اجتماعية - سياسية متمردة . ودون أن نضع الفاعلية النقدية الكاشفة للحقائق الغربية المعاصرة التى تشاطرها هذه الأعمال ، ليس أمامنا إلا أن نرتاب فى فاعليتها وقيمتها وذلك بالنسبة لما تحاول ،

ظاهريا ، أن تكونه : مسرحا . نعود مرة أخرى لنكرر ما أشرنا إليه آنفا : إن الفكر النقدى المسرح ليس ، بنفسه ، مسرحا ، أو ، إذا ما كان مسرحا ، فيبدو لنا شكلا معيبا من أشكال المسرح . هذا الشكل ليس ، بالطبع ، متسلطا ، وإنما ثمرة موقف أصبح فيه المؤلف مدانا ككاتب مسرحى . الموقف الذى يجعل تلك العملية من الابداع الدرامى مستحيلة ، يحملها على تكثيف المهمة الأيديولوجية للمسرح ، ومضامينه النقدية ، مهملا المشاكل التقنية للبناء المسرحى . ولكن فقط بالقدر الذى يقوم فيه بتنفيذ، عبر التقنية – وفقا لما كتبه بيير فرانكاستيل (٣١) – أعمال متجانسة وأصيلة ، يصبح الفنان – فى هذه الحال من كتابة الفن الدرامى – راسخ الأقدام كمتحدث رسمى باسم الواقع المحيط به ، وليس فقط لأنه يسمح لنا بأن نستوعب جيدا هذه المشكلة أو تلك .

أمام مثل هذا النوع من المسرح يشعر الناقد قسرا بعدم الراحة ، إذ أنه إذا ماقبل ، من جانب ، وفى حماس شديد مدلول الرسالة ، فليس بمقدوره ، من جانب آخر ، أن يصمت عن رأيه السلبى حول الطريقة التى كتبت بها هذه الرسالة الاحتجاجية فى شكل درامى ، دون أن يتخلى على الاطلاق عن فهم الأسباب التى تحدد ، فى البداية والنهاية ، إبداع العمل الهدف ، ودون أن ينسى النسبية فى رأيه النقدى ، أخذا فى الاعتبار الطبيعة غير الجماهيرية للنص موضوع النقد . ولأجل هذا تاريخ نقد « المسرح الجديد » لم يتجاوز كونه مشروع نقد لمشروع مسرحى .

أما بالنسبة للعملين الأكثر جدة بالنسبة لما نعلمه عن بيّيدو – خروف أشقر و معجزة فى لندن ، فإنهما ينتميان بحق إلى المسرح الواقعى . يأتى العمل الأول فى صورة بحث عن إشكالية وفاعلية الخطف السياسى – الموضوع الوهّاج وحديث الساعة – ، الذى ينتهى بدعوة لا إلى العنف القادم نحو النظام ، من الخارج ، وإنما إلي العمل اللاعنفى ، الدائم ، من داخل النظام . أما العمل الثانى فهوعبارة عن فارْس لبعض الأساطير الإسبانية ، ولكنها قد أصبحت مهيأة تماما لكى تقدم على خشبة المسرح ، مثلما حدث تماما ، فى مجتمع الرقابة . وهنا نجد أن التوازن بين الفكر النقدى والفكر الدرامى قد استرد عافيته ، وهى العملية السابقة من أجل تثليم حدّى الأول . كيف لنا أن نعطى ما لقيصر لقيصر وما لله لله ؟

- (هـ) : المسرح الجديد الحر Nuero Teatro en Libertad :

فى رأينا أن هناك كاتبين فقط يمكن إدراجهما فى هذا الجزء الأخير ، حتى الآن ، هما : ميجل روميرو إستيو Miguel Romero Esteo وفرانثيسكو نييبا Francisco Niepa . كلاهما تعج أعمالهما بالخصائص المميزة للفنين الدرامين الكبيرين الذين قسمنا إليهما مجال « المسرح الجديد » الإسبانى .

- ميجيل روميرو إيستيو (١٩٣٠) Miguel Romero Esteo (1930) :

فيما بين ١٩٦٦ و ١٩٧٥ كتب روميرو إيستيو سبعة أعمال ، من أهمها : ثوب الأسقف Pontifical (١٩٦٧) ، الأعياد الكبرى للخمر والخنزير Fiestas gordas del Vinoy de Tocino .

وقد أدى طول النصوص التى كتبها إلى كسر الصلة بينها وبين الأعمال المسرحية التى كتبت من أجل أن تعرض على خشبة المسرح داخل حدود الزمن المعتادة فى المسرح الغربى منذ عهد النهضة ، وخاصة ، مع عادات المسرح الإسبانى منذ القرن الثامن عشر ، التراث الذى ، بالطبع ، لا علاقة له بالبنية الجوهرية للدراما ، وإنما بالتقاليد التى يفرضها المنتجون والجماهير . داخل إطار هذه التقاليد نجد أن الإنتاج الدرامى لروميرو إيستيو - والمثال الأعلى فى عمله ثوب القسيس Pontifical ، بما تحوز من عدد صفحات بلغ أربعمائة وخمسين صفحة ، تصل إلى ما يقرب من ثمان ساعات عرض مسرحى - يفرض صورة الإفراط . هذا الإفراط يوجد فقط بالنسبة «لقانون» مقبول على أنه عادى فى تاريخ المسرح الغربى ابتداء من اكتشاف وإعادة تفسير فن الشعر لأرسطو من جانب المقعدّين الإيطاليين فى منتصف القرن السادس عشر، وأن جمعينا - مؤلفين ، وجمهور ونقاد - قد تمثلناه باعتباره نموذجا يحتذى . بما فى ذلك الأشكال المختلفة للمسرح المعارض - لأرسطو - منذ بريخت وحتى «happning» «مسرح حديث» - والتى ظلت تحترم مثل هذا «القانون» ومع ذلك ، ففى

مسرحنا الغربى ذاته - ولندع جانبا المسارح الشرقية - لم يحدث الأمر على هذا النحو . وعلى سبيل المثال ، المسرح الذى ظهر فى العصر الوسيط بما فيه من «أسرار» طويلة ، والتى كان بالإمكان أن يستمر تمثيلها لأيام متعاقبة . ولكن مسرح العصر الوسيط ، على النقيض من المسرح اللاحق ، يعد واحدا من نماذج المسرح الشعبى ، استوعبه الجميع باعتباره احتفالية وعرض خاصين بالميدان العام ، ومنتجين من منتجات الثقافة الجماهيرية. ثقافة معاكسة أو مناقضة لأى نوع من «الثقافة الرسمية». فى رأينا - ولهذا فقد كتبنا ما سبق - بالإمكان فقط أن نفهم مسرح روميرو إيستيو ، ليس فقط باعتباره ظاهرة جمالية ، وإنما باعتباره ظاهرة تاريخية ، على اتصال بالأشكال التاريخية للثقافة الشعبية ، ولكنها أبدا ما تأطرت داخل أطر أو جداول الثقافة الرسمية، على الرغم من أنها تسير أيديولوجيا فى اتجاه معاكس لهذه الثقافة .

وفعلا ، فإن إنتاج روميرو إيستيو يكون ، وليس فقط بسبب إسهابه النصّى . المحاولة الوحيدة التى أعرفها والتى تحمل إلى آخر مدى لها تلك القطيعة الإجمالية مع « الثقافة الرسمية » وعلى كل المستويات . إن مسرحه ، الذى ظهر كشكل درامى وليد الثقافة الشعبية ، يمكن فهمه فقط والحكم عليه فى صورة نقدية داخل جمالية الواقعية الغريبة الشكل .

وأول العناصر التى أحدثت دويّا ، والكائن فى الوجهة المقابلة لأى نوع مما يطلق عليه الفرنسيون « biènséance » «اللياقة» أو مما يطلق عليه الإسبان « الذوق السليم » هى اللغة . لغة ليست لغة الصالة ، أو لغة الأكاديمية ، وأيضا ليست لغة حىّ وضيع ولا لغة ساينيت أو لغة سوقية ، وإنما لغة ميدان شعبى ، لغة السوق ، لغة المكان المفتوح ، لغة العيد الشعبى ، الملئ بالغموض ، بالعديد من المعانى المترادفة والمتغايرة ، الثنائية منها والثلاثية ، بالتداعيات المدهشة ، بالبذاءات والفظاظات غير السلبية أو هجائية ببساطة ، ولكنها مليئة بحيوية لا تحدها قوانين أو مرعيات اجتماعية ، لغة حرّة ، ساخرة وغير عقلانية ، انبثقت من التزاوج غير المنتظر بين الغريزة والخيال ، لغة محدودة ، وغير مجردة ، لغة - إشارة ولغة - حدث ، تنساب فى سهولة ، كما لو كانت ترانيم صلوات شعبية ، بما فيها من قوافٍ وحشو فى الكلام ، بما فيها من تكرار وكسر لنظام علم الدلالة ، فى سهولة وغزارة ، أو مرتلا ، ملوكا ، ثم مفتولاً من أجل التدمير والخلق ، من أجل الإحياء والإماتة ، فى صورة مفرطة دائمة ، ولكنها دائما ما تبدو فى صورة شديد الارتباط والانسجام ، لغة ثقيلة نابية ، ولكنها ذات وقع راض ،

لغة – حفلة تقرقع فيها الأيمان والابتهالات ، وسلسلة من الكلمات الممنوعة من قبل مجتمع الصالونات والندوات ، مجتمع الصالات المغلقة والأمكنة المغلقة ، لغة عادية ، لغة القهقهة ، وعدم الاحترام ، وعدم الحياء الجيد ، والوقاحة و مفعمة بالتلميحات الواضحة والصريحة إلى ميثولوجيا الجنس والوظائف الطبيعية للجسم الإنسانى ... لغة إنسانية تسلم نفسها لنفسها ، تقلد كل شئ لتسخر منه ، وتستمتع بنفسها ، وبما فيها من إبداعية لا تنفذ ، لغة تساق من أجل حرية الشعب فى صورتها المتحررة ، ذلك الشعب الذى أسلم نفسه كاملة لإحياء الحفلات ، حيث تدمر النماذج والألف قاعدة وقاعدة التى تحكم الحياة اليومية فى مجتمع طبقى ينقسم إلى طبقات أو درجات ، حين تدمر لا يكون التدمير فى صورة مُجدية ، ولكنه يعمل من جديد على إقامة ترابط إبداعى مع قوى الإطار الاجتماعى المحيط بها . وفقط حين نضع أنفسنا فى إطار هذا المنظور يصبح بمقدورنا ، فى اعتقادى ، أن نفهم الحرية ، ومعناها ، اللغة الدامية لروميرو إيستيو . اللغة المتحررة ، التى لا نعثر عليها فقط فى النص كلغة تستخدمها الشخصيات ، وإنما أيضا كلغة يستخدمها المؤلف فى النص الثانى ، القصير أو الطويل جدا ، والذى يوجد بوفرة ، النص الثانى الذى يكسر كذلك الوظيفة التقليدية للنص الثانى فى المسرح الغربى . إن روميرو إيستيو قد ذهب بعيدا جدا عما ذهب إليه بايى – إنكلان فى استخدامه للنص الثانى حين حوله إلى نقد للحدث ، وللشخصيات أو للمكان ، مزودا إياه ليس فقط بالقيمة الأدبية ، وإنما بالقيمة الدرامية . إن وظيفة النص الثانى فى دراما روميرو إيستيو تكمن ليس فقط فى مسرحه ، كما كان عند بايى – إنكلان ، الحديث والشخصيات والمكان ، وإنما الفكر ، والمعنى المتعدد وفى اتجاهات مختلفة للعمل فى كل لحظة من لحظاته الدرامية . لغة المؤلف ولغة الشخصية لا تظهران فى صورة منفكة ، وإنما متحدة ، فيتكون من هذا الاتحاد نغم متواصل . إنها ، بقدر ما ، تعد لغة صادرة عن كوراس غير مرئى ، ولكنه يشترك بنصيب فى العمل ، الذى يصبح فى نفس الوقت « العمدة الرئيسى » للعروض الدرامية الشعبية للعصور الوسطى .

وبالتوافق مع أبعاد النص الكامل للعمل ولغته ، يأتى ،بالطبع ، بنية الحدث ومعالجة الشخصيات .

أما بالنسبة لبنية الحدث فلا تأتى فى صورة فصول أو مناظر أو حتى مشاهد ، وإنما فى شكل تعاقبى ، عن طريقه يتطور الحدث لا فى خط مستقيم ، ولكن فى تتابع

منتظم للقطات دراميـة ،يكرر كل واحد منها على مستويات مختلفة من الدلالة ، ثم يتـوسع هكذا ، عن طريق التكرار التطورى ، الحـقل الدلالى لكل واحـد من المواقف الدرامية . بإمكاننا أن نقارن هذه البنية للعمل الدرامى مع بنية نسيج العنكبوت الذى ينطلق فطريا فى اتجاهات مختلفة ، ولكنها مرتبطة كلها فيما بينها ، حتى يتكون منها نظام ذو تناسق حديدى . وبقدر ما نتقدم فى قراءة النص – قراءة النص الإجمالى – لا يقف الحدث خلفنا ، وإنما حولنا ، يلفنا وسط هالة من العلاقات المتعددة . ولسوء الحظ ، ما شاهدنا أى عرض مسرحى لهذه الأعمال ، ونجهل تماما الأثر الذى يمكن أن نتركه فى المتفرج ، ولاكيف يجسد فى مكان محسوس على خشبة المسرح مثل هذا الحدث الكثيف الملتف .

إن الشخصية الدرامية تعالج من قبل مؤلفها لا على أنها فرد زُود بوعى معرفى ، وبالتالى ، بالنفسية التى كانت تتمتع بها الشخصيـة « الكلاسيكية » ولا أيضا باعتبارها رمزا بسيطا ذا قيمة أدائية حاملا لرسالة نقدية ، مثلما يحدث فى غالبية أعمال « المسرح الجديد » الإسبانى أم لا ، ولكن كمقيِّم القداس فى إحدى الحفلات الشعائرية التى يمثلها ويمثل من أجلها . إشاراته ، تغيراته ، أحاسيسه ، صيحاته ، قساوته ، براءته أو شره هى من صميم دوره فى الحفل ، الدور الذى ، من جانب آخر عليه أن يرتجله بما يتوافق مع مقدرته وخبرته . هذه الجماعة التى يمثلها ويمثل من أجلها هى الجماعة الإسبانية ، بكل أساطيرها ، وأساطيرها المضادة ، وأقنعتها ، وما تلاقيه من كبت وإحباط ، ولكنها إسبانيا التى ، حين تغير حدودها الجغرافية ، تتحول فى بعض الأعمال الدرامية إلى نموذج لصيغة نوعية للمجتمع الغربى ، تكاد تصل إلى صورة عالمية ، محكومة من قبل « الأعمال الشعائرية » المختلفة لعمليات القمع ، والشظف ، والاستغلال ، وسطوة المظاهر ، والثورة والثورة المضادة التى تخضع لسياسة التحريك من قبل أصحاب المصالح ، أو البلاغة المقننة ، التى تتماثل مع كل واحد من هذه الأعمال الشعائرية المسمى « تاريخ الحضارة الغربية » .

تلعب الشخصيات ، هكذا ، اللعبة التى نعرفها جميعا ، وتلعبها بوعى منها ، تعمد فقط إلى السخرية من كل شئ ، بنفس الطريقة التى قامت من خلالها « حفلات المجانين » الشهيرة فى العصر الوسيط بالتقليد الساخر فى صورة شعائرية لكل شئ ابتداء من الشعائر المقدسة والأبطال أو « السلطات » وانتهاء بالشعب نفسه . ليس من الغريب ، إذن ، تلك الأهمية التى تحظى بها الأشكال الدينية فى الاحتفاليات ، فى بناء

هذا المسرح ، التى تتخذ شكلا دينيا (فى عمله Paraphernalia بارافيرناليا ، على سبيل المثال ، نجد اللقطات المتعاقبة : تحمل عناوين : « المقدمة » ، « الطرائق » « المجد » ... ، الخ ؛ وفى ثوب القسيس Pontifical ، هناك العديد من اللقطات المتعاقبة : الصلوات ، الترانيم ... ، الخ ؛ أو فى Pasadoble ، الرُقيا) . هذا بالإضافة إلى إلحاح المؤلف فى أن يشير كزمان للحدث زمانا بطيئا ومهيبا ، أو فى التشديد على الجديّة التى لابد من استخدامها فى معالجة الطقوس الدينية أو الشعائرية . وفعلا ، فإن مهمة التقليد الساخر فى الواقعية الفظة ليست هى مهمة السخرية ، ولا غاية لها فى الإضحاك أو النكتة ، وإنما تكمن غايتها فى تحريرنا من الأفكار المسيطرة على العالم ، والتى يقبلها الكل على أنها ضرورية (٣٣). لا نجد هناك فى مسرح روميرو إيستيو محاولة لنقد صورة العالم المسيطر من داخل هذا العالم وبالأدوات الفكرية للمفاهيم المطلقة والعاطفية الخاصة به ، وهو ما يفعله فى الغالب المسرح الغربى المعاصر، وإنما نقد لتمثيل احتفالية هذه الصورة للعالم من خلال وجهة نظر أخرى للعالم. من خلال وجهة النظر هذه عن العالم فإن كل المبادئ التى تزعم حيازتها للمعنى العالمى والتى تحكم الثقافة الرسمية لعالمنا الغربى ، بما فيه الإسبانى ، تبُين عن نسبيتها الأساسية ، وتتخلى عن أن تلعب دورها باعتبارها الضرورة والأمر الذى لا يُستبدل . إن الانتاج الدرامى لروميرو إيستيو يدعونا دائما لكى نكون على استعداد لاستخدام الضمير الواعى حين نهدم الجديّة والخطورة التى تنطوى عليها مثل هذه المبادئ . هذا بالإضافة إلى أن مايمكن أن نطلق عليه « ألفاظ الإدانة والرد » يبقى ، بدورها ، مردودا عليها كشئ تافه . هكذا ، فإن شخصيات القسيس ، والمدير ، والكنّاس فى ثوب القسيس Pontifical هى الممثلة « لأنا » تلك الشخصيات الكرنفالية ، ويمثلونهم عن وعى وبكل جدّية ، وهى الطريقة الوحيدة لاستغلال نفوذهم حين يقومون بأدوارهم ، مثل ذلك المهرج الذى قام بدور الملك واستغل خطورة دلالة هذا المسمى والشخصية فى الطبقة الاجتماعية .

فى رأينا ، تعد الصيغة الدرامية التى يستخدمها روميرو أيستيو هى الوحيدة التى تدمر شرك « نظرة رسمية » للعالم ، دون أن يقع فى الشرك ودون أن يقع القارئ أيضا فيه .

ليس بمقدورنا مثلما فعلنا مع كتاب آخرين وأعمال أخرى ، أن نتحدث عن « حكاية » كل دراما كتبها أو أن نقوم بنقد موضوعى لكل واحد من الأعمال الدرامية الخمسة للكاتب روميرو إيستيو ، وهذا يرجع إلى أسباب بديهية : فالبنية التى تشبه

بنية خيوط العنكبوت التى أشرنا إليها من قبل باعتبارها قرين الحدث تجبرنا على القيام بالتناول الموجز للأعمال فيفقرها . وفقط فى دراسة مخصصة لتناول موضوع واحد يمكن لنا أن نعثر على المكان الكافى لمثل هذه المحاولة . وما كان قصدنا هنا أكثر من أن نحيط القارئ علما بوجود مبدع كبير لأعمال درامية ، ودون أن نؤكد من أجل هذا كمال الهدف الدرامى الذى أفرزه قلم الكاتب . ولكن أصالته داخل إطار المسرح الإسبانى الحالى ، ومن ثم ، داخل إطار المسرح الغربى المعاصر (٣٤) .

- فرانشيسكو نييبا (١٩٢٩) Francísco Níeva (1929) :

يُعرف هذا الكاتب بأنه أحد كتاب المسرح الأكثر أهمية بالنسبة للمسرح الحالى وبأعماله ومقالاته المسرحية (٣٥) التى نشرها المركز الوطنى العلمى ، والذى عمل ضمن فريقه تحت إدارة جيان جاكو خلال عقد الخمسينيات ، وما كتب إلا القليل عن مسرحه ولم يمثل منه إلا الأقل فى ظلم بيّن .

وقد قام الكاتب نييبا نفسه بإعداد التصنيف التالى لإنتاجه الدرامى : « مسرح الفارس والبليّة » : ملعونة كورونودا وابنتها Maldítas Sean Coronada y Su hîja (١٩٥٢) ، والشعاع المعلق El Rayo Colgudo (١٩٥٢) ، يمام ، شفق ... وستار Tórtolas Grepúsculo y Telon (١٩٥٣) ، القلب المُعجّل El Corazón acelerado (١٩٥٣) ، جنازة وموسيقى شعبية Funeral y Pasacalle (١٩٧١)؛ «المسرح غاضب » : معركة أوبالوس وتاسيا El Combate de Opalos y Tasía (١٩٥٣) ، عيد الفصح الأسود Pascua negra (١٩٥٥) ، الجلبة المدهشة El Fandango asombroso (١٩٦١) شعر يرى عليه أثر العاصفة Pela de Tormenta (١٩٦٢) ، من الأفضل عدم التفكير Es bueno no Tener Cabeza (١٩٦٦) ، عربة من رصاص متوهج La Carroza de Plamo Cundente

كان الكاتب مرتبطا فى نهاية حقبة الأربعينيات بحركة طليعية تسمى «بوستيسمو» التى أحياها الرسام والشاعر إدواردو إتشيشارّو ، الابن ، والشاعر كارلوس إيدموندو دى أورى ، حيث كانت لهما مبادئ جمالية أتت لتكون تطورا للسريالية التى ، بأسماء

مختلفة ، فرضت نفسها فيما بعد على الفن والأدب المعاصر . فى هذه الحركة ظهرت دلائل مبكرة لظواهر جمالية معروفة للغاية فى أيامنا، مثل الظاهرة يونيسكو Ionesco ، الواقعية الخيالية أو « البوب آرت » . وبالإضافة إلى تأثيرات « البوستيسمو » تضاف فى الجمالية المسرحية عند نييبا تلك التأثيرات الصادرة عن خط تقليدى فى الأدب الإسبانى، ومن أبرز علاماتها فيرناندو روخاس Fernando Rojas ، كيبيدو Quepedo ، المسرحية الهزلية من فصل واحد و«الجنس الأدبى الصغير » ، وبالطبع ، اللامعقول عند بايى - إنكلان ، أكثر ، فى المسرح الأجنبى ، وتأثير ألفريدو جارّى « المنتمى إلى الطبيعة » .

وبحق تشير أنخيليكا بيكر Angélica Becker إلى العلاقات الخاصة بالكتابات المسرحية الأولية لنييبا ، ليست علاقات تقليد ، وإنما علاقات توافق ، مع النماذج الأوروبية الأولى « لمسرح اللامعقول » ، والذى بكتابه - بيكيت ، يونيسكو ، أداموف - « كان متواجدا ... فى المقاهى الباريسية قبل أن تصبح مشهورة بزمن كبير » (المقال المذكور ، ص ١ - ٢) . ولكن نييبا كان يكتب بالإسبانية وليس بالفرنسية ، ولسوء الحظ ، لم تكن مدريد هى باريس ، وما كان فى إسبانيا فى تلك السنوات أقلية قادرة على الدفاع وقبول المنتجات المسرحية الجديدة لنييبا ، مثلما لم يقبلوا فى حقبة الثلاثينات : قبعات العُرس الثلاث Tres Sombreros de Copa لميجيل ميورا ، ولا حتى فى نهاية حقبة الخمسينيات ، بالنسبة لأصحاب التريسيكل ، لفيرناندو أرّابال .

منذ أول عمل له ، يعمل مسرح نييبا على كسر ، دون تسلط أو عفوية ، ولكن بتجانس داخلى صارم ، قوالب المسرح الواقعى ، دون أن ينقذ أيًا من اصطلاحياته المتعددة ، المستمرة حتى يومنا هذا ، حتى داخل أكثر المسارح المضادة للواقعية حدّة ، حيث ، على الرغم من رمزيته المجردة والوفيرة ، تظل فاعلية بلا توقف ، مثل جوزة خفيّة ، بقية من مبدأ اللا احتمالية . إن عملية التحرر ، ليس فقط من الاصطلاحات الجمالية للمسرح ، وإنما ، فى قدر أكثر راديكالية ، من القواعد الفسيولوجية للإدراك والتعبير عن الواقع ، تبدأ فى الأعمال الأولى عند نييبا ، على الرغم من أنها لا تبلغ كمالها الدرامى ، وخاصة فيما يتعلق باللغة ، أكثر من الأعمال التى أدرجها هو بنفسه ضمن إطار « المسرح الغاضب » ، والتى نراها أفضل ما اشتمل عليه إنتاجه . فى اثنين من ، هذه الأعمال - شعر يُرى عليه أثر العاصفة Pelo de Tormenta ، عربة من رصاص متوهج La Carroza de Plomo Candente - نرى العينة العليا فى السمو

الدرامى عند نيبيا . وبسبب اللغة والمعالجة الدرامية للموضوعات ، والشخصيات والمواقف ، المتحررة من كل كبت وعائق ، نجد أن مسرح الكاتب يستعيد قواه الخلاّقة ، تلك القوى التى تناولها بيُسر ونفذها فى لامعقولياته ، والتى جرى خلفها أفضل ما أنتجه المسرح المعاصر . لم تكن خشبة المسرح عبارة عن مكان للنقاش ، للمواجهة ، للتحليل ، للخطب الدينية – سياسية ، أخلاقية أو جمالية – ، ولا حتى لحكاية ، لرسالة أو حرب ، وإنما هى المكان الطبيعى المفتوح أمام معجزة التحولات ، أمام حفل تغيير الهيئات المدهشة ، أمام احتفالية إزاحة العوائق المنطقية بين الروح والمادة ، بين الفيزيقا والميتافيزيقا ، بين الشعور واللاشعور ، بين الممكن والمستحيل ، أى ، هى المكان الذى تتطور فيه الأسطورة الحرة . بهذا المسرح الحر ، فإن نيبيا يعنى بالنسبة لنا خطوة أصيلة للأمام على الطريق الأصيل المفتوح إزاء تاريخ المسرح الغربى بواسطة بايى – إنكلان صاحب اللامعقوليات .

أرى أنه من الحق ، حتى ننهى هذه الصفحات ، أن نذكر بضع كلمات قالها نيبيا يظهر من خلالها فهمه الخاص للمسرح : « إن المسرح هو حياة حالمة ومكثفة . ما هو بالعالم ، ولا بتصريح تحت ضوء الشمس ، أو بلاغ صاخب عن الواقع العملى . إنه احتفالية غير قانونية ، جريمة محببة ولا عقاب عليها ، إنه قناع وتنكّر . فالممثلون والجمهور يحملون أقنعة ، ومكياجا ، يرتدون ملابس مختلفة أو يظهرون عراة . لا أحد يعُرف من بينهم ، الكل مختلف ، الكل يظهر بمظهر يغاير شخصه ، الجميع يقوم بدور المهرج أو الساحر. إن المسرح إغراء متجدد دائما ، غناء ،بكاء ،ندم ، رضى وشهادة . إنه عبارة عن المكان المحاصر الذى لا مهرب منه ؛ العالم الآخر ، الحياة الآخرة ، العالم الماورائى لوعينا . إنه الدواء السرّى ، الرُقيا ، وكيمياء الروح . »

خـاتمـة

بنفس الطريقة التى يمكن معها فهم الحدث الدرامى بصورة متعمقة لمنزل بيرناردا ألبا La Casa de Bernarda Alba – هذه الوصية البنوية لجارثيا لوركا – إلا إذا أخذنا مأخذ الجد الوضع الانغلاقى للمكان الذى تقع فيه المواجهة بين الشخصيات ، ويحدث الانشقاق بينهم ويسحق بعضهم الآخر ، فأيضا لا يكون من الممكن فهم ظاهرة المسرح الإسبانى المعاصر – مسرح إسبانيا فى عهد فرانكو Franco – إذا ما تناسينا المكان

المغلق الذى انبثق داخله هذا المسرح راغبا فى كسر حواجز الصمت وصدع الأسوار التى ضربت حوله . هذا المكان المغلق هو الذى حدد ، فى الأصل ، نزعة هذا المسرح ؛ وفى مساره التاريخى ، مشواره ؛ وفى غايته النهائية ، النتائج والأهداف ، والتى ، إذا ما تحققت ، تحولت ، بدورها ، بمعامل الإحباط لديها ، إلى نقاط انطلاق جديدة ، إلى سلسلة من الإحباطات الجديدة التى لا تنتهى والتى تصب ، حلقة بعد أخرى ، فى سلسلة من السخط والاحتدام . بالتنكر من الأساس لحق هذا المسرح فى الوجود الجماهيرى ، نجد أن تاريخ المسرح الإسبانى المعاصر قد تحول إلى تاريخ يصارع من أجل إثبات الذات . ووجوده ذاته ، باعتباره ظاهرة وباعتباره هدفا ، يبدو اليوم للمراقب كبنية ، على مختلف الأصعد وفى كل واحد من عناصرها - الموضوعات ، التنازع ، الشخصيات ، اللغة ، الأشكال الأسلوبية - تثبت أركانها فى مواجهة التنكر لها .

فى عام ١٩٤٩ ، فى إسبانيا التى تلت مباشرة حقبة الحرب العالمية الثانية ، فى داخل وفى أعماق مكان تاريخى منعزل ومحكم الانغلاق على نفسه ، قام بويرو باييخو Buero Valleja ، الرجل الذى حكم عيه بالموت طيلة ثمانية شهور وبالسجن طيلة ما يقرب من ثمانى سنوات ، يعرض أول عمل له فى مدريد : حكاية سلم Historia de una escalera . فى عام ١٩٥٠ ، بعد ما يقرب من ثلاثة شهور على افتتاح المقسطون Les Justes ، لكاموس ، فى باريس ، كان صاصترى Sastre قد انتهى من كتابة دراما عرض وطرح فيها بحثا مشابها للذى أجراه كاموس . تقديم مثير للشجن Prólogo Patético ، العمل الذى كتبه صاصترى ، تأخذ فرصتها فى العرض عام ١٩٥٠ ، ولابعده . وحين أقدمت مجموعة مسرح جامعى فى عام ١٩٥٣ على تمثيل كتيبة على طريق الموت Escuadra hacia La muerte ، كان المنع من نصيب هذا العمل وتم سحبه من المسارح بعد ثلاثة عروض فقط .

مع بويرو وصاصترى بدأ المسرح الإسبانى لإسبانيا إبان حقبة فرانكو . كلاهما ، رغم اختلاف الوسائل واختلاف الطرائق ذهبا ، مع ذلك ، لنفس المحاولة : الكسر من الداخل لهذه الأسوار التى ضربت حول هذا المكان المغلق ، إما عن طريق تبيان المسوخ التى يفرزها كل مكان مغلق بصورة مشئومة داخله ، وكذلك طرق - الحقيقية والمزيفة ، أو الفاعلة وغير الفاعلة - تفاديها ، وإما عن طريق العرض من خلال خشبة المسرح - المكان المغلق داخل مكان مغلق آخر - لضرورة الإفاقة ، والتمرد أو الثورة ، رغم عدم إخفاء احتمالية أو تأكيد فشل كل هذا . وبصفة عامة ، فإن الاختبار الأول سيكون من نصيب بويرو ، أما الثانى فهو ما حاول أن يتبعه صاصترى .

ومنذ العمل الأول الذى أفرزه قلم بويرو باييخو وحتى الأخير مرّت خمس وعشرون سنة أو تزيد، ولكن هذا لم يحدث بالنسبة لرغبة الشهادة والتبصر عند مؤلف هذه الأعمال ، الرغبة والإرادة التى ، عبر «أساطير» مختلفة ، ظلت تقدم البرهان ، فى كل مرة بصورة أعمق ، وبثراء أكبر ، وبتجانس أعظم لهذا المكان التاريخى الذى تكاثر فيه الفساد ، والتغريب ، والتمزيق ، والتعذيب ، والطموحات التى لا ثمر يرجى من ورائها والوضع المأساوى للإنسان ، باعتباره فردا وباعتباره جماعة -- كيف نفرق بينهما ؟ - للإنسان القائم فى محل إقامته الغربى المحدد والمغلق ، فى إسبانيا ، دون أن ننسى بأن إسبانيا لا تمثل مكانا آخر ، ولكنها تمثل وجها آخر لنفس الشئ . هذا الوجه الآخر لجينيت Genet ، على سبيل المثال ، علمنا أن ننظر فى المكان المفتوح من عالمنا الغربى نفسه .

ومهما كانت درجات الاختلاف بين صاصترى وبويرو ، إلا أنهما يتفقان فيما يمكن أن نطلق عليه نظرة إنسانية للإنسان فى واقعه الصراعى . إنسانية دياليكتيكية ، بالطبع ، تتميز إلى الآن باستيعاب الشخصية الدرامية ككيان متجانس ، مزود بوحدة الوعى ، رغم أن هذا الوعى يبدو متناقضا . البطل والبطل المضاد يشاركان فى نفس مؤشر الانسانية هذا ، رغم الاختلاف فى السمات . ليست الشخصية فقط ، وإنما كل العناصر المكونة للعالم الدرامى ، الكامنة فى نفس معادل إنسانية محددة ، تنظم داخل النظام الذهنى للإنسانية الغربية ذاتها ، والذى يمكن أن يكون الانسان أو لا يمكن أن يكون بالنسبة له هوى غير مفيد ، لكنه مفتاح وقياس ، فى نفس الوقت الذى يعد فيه مبدأً بنّاء ، لمعنى الواقع . إن بويرو باييخو وألفونصو صاصترى يستمران ، على كل حال ، داخل هذا التراث للمسرح الغربى الذى يتساءل حول معنى الوجود .

أما الكتاب الذين ظهروا بعد ذلك ، فى أواخر حقبة الخمسينيات ، وعلى الأخص ، على مدى حقبة الستينيات ، ويتواجدون فى نفس هذا المكان المغلق الذى يتواجد فيه بويرو وصاصترى ، المكان المقنن والمحول إلى « Habitat « سُكنى » تاريخية المجتمع الإسبانى على مدى ما يقرب من أربعين عاما ، فينتقلون من السؤال عن معنى الوجود إلى السؤال عن وجود المعنى ، وفى نفس الوقت ، من السؤال عن رؤية للإنسان باعتباره فاعلا بناء إلى نظرة عن الإنسان باعتباره هدفا مبنيا . أى - بين أشياء أخرى - مستخدما من قبل آخرين .

إن المكان الذى نراه مغلقا هو الآخر والذى يدعونا إليه الكتاب الجدد هو مكان نجد فيه الشخصيات الفاعلة للحدث الدرامى تنعكس لنا باعتبارها أهدافا ، بعد فقدان أى أمل إنسانى فى قدرة الإنسان على فرض السيطرة على الواقع . وبالتالى – من خلال وجهة نظر الأشكال التاريخية للدراما – ، فإن اللامعقول ، كشكل درامى للإنسانى المُسيّر ، كان سيتحول إلى أحد الأشكال البنيوية المفضلة بالنسبة للمسرح الإسبانى الجديد .

هناك مرحلتان ، متتاليتان فى البداية – أواخر حقبة الخمسينيات – ، ومتلازمتان فيما بعد – منذ منتصف حقبة الستينيات وحتى عام ١٩٧٥ – ، يمكننا رصدهما فى المسرح الإسبانى الحالى . مرحلتان غير متباعدتين وإنما متناوبتين ، أو من الأفضل ، متصلتين ، حيث إن الكاتب الواحد يصبح بمقدوره أن ينتقل من واحدة إلى الأخرى . الطوران اللذان ، بما لهما من منفعة تفسيرية ، ننسبهما إلى مجموعتين من الكتاب ، تم تهميشهما بعيدا عن أماكن العرض الجماهيرية . داخل المجموعة (أ) – التى ظهرت أولا – ندرس المؤلفين الذين يكونون الجيل الذى نطلق عليه « الجيل الضائع » أو « الجيل الواقعى » . أما داخل المجموعة (ب) – التى ظهرت بعد تلك ، بزمن بسيط – نتناول بالدراسة كتاب الجيل المعروف باسم « جيل اللاواقعيين » ، وفى نفس الوقت « الجيل الضائع » . فى الواقع – ولابد من تكرار ذلك بكل قوة – ، فليس الأمر أمر جيلين على الإطلاق ، وإنما مجموعتان تُنشئان ، داخل نفس المكان المغلق أسلوبين أو طريقتين داخل نفس التجربة التاريخية الجيلية . وبالنظر إليها من زاوية تاريخية ، رغم أن هذه الزاوية تدخل فى إطار الخيال أكثر من الواقع ، فإن الأعمال التى أنجزها الكتاب الذين درسناهم فى الفصول الأخيرة ، لم تكن باطلا ، على الأقل باعتبارها شهادة . وبالنظر إليها من الخارج ، من خلال هذا الذى يطلق عليه خارجيا الشكل العام للمسرح الأوروبى والغربى ،أى ، من خلال هذا المكان الناجى ، من الناحية النظرية ، والذى لا ينكر فى أصله الوراثى ولا فى حقه فى الوجود ، فإن المسرح الإسبانى الذى ظهر إبان فترة حكم فرانكو كان لا بد له من أن يتحول – فكريا ، ومن ثم ،منهجيا – إلى نموذج لمسرح وفن درامى غربيين يُتنكر لهما من قبل التاريخ ولكنهما يثبتان وجوديهما إزاءه وبداخله . ولأجل هذا يصبح من الضرورى التنكر لهذه المغالطة: تلك المغالطة التى وفقا لما تنطوى عليه فإن النقد الغربى الأوروبى يرى بأن عليه أن

يُكيِّف أجهزته البصرية مع هدف تاريخي لا يمكن رؤيته نقديا إلا من خلال وجهة نظر إسبانية ، تفهم على أنها وجهة نظر مغايرة للمعروفة باسم وجهة النظر الغربية ،

وهو الأمر الذى يؤدى إلى الوقوع مرة أخرى فى « الشعار » الضال القائل بأن إسبانيا مختلفة ، المشئوم نظرا لما ينطوى عليه من زيف وهذيان . إن إسبانيا ، كما أشرت من قبل ، لا تمثل جزءًا مغايرا لأوروبا ، ولكنها أوروبا الأخرى التى تتكشف ، دون أقنعة ، بوجه مكشوف بقسمات وجه معوجة ومحددة ومهيبة ، التى تفضل أن يراها الغير فى صورة مغايرة لأوروبا .

إنه من الصعب التنبؤ بما سوف يحدث لهذا الإنتاج الذى سُطِّر ولم يفسح المجال أمامه للعرض لكل هؤلاء الكتاب ولا – فى حالة إذا ما تمت الموافقة على عرضها – ما هى المهمة الاجتماعية لبنية درامية نبتت فى وضع تاريخى مختلف عن ذلك الوضع الذى يتم التطلع إلى إيجاده . كم ، من الأعمال الكثيرة المذكورة على صفحاتنا ، سوف تسير فى نفس الطريق المؤدى إلى العرض المسرحى ، كما حدث مؤخرا مع حكاية مجموعة من البشر Historia de unos Cuantos ، لرودريجيث مينديث Rodríguez Méndez ، أو ؟ لبيت المتعبدات القديسة ماريا المصرية ، Las arrecogías del Beaterío de Santa María Egípcíaca، والتى عرضت بنجاح فى الرابع من فبراير على مسرح الكوميديا بمدريد ؟ يساورنا الخوف من أن غالبية الأعمال ، بمقتضى المنطق الداخلى للتغيير التاريخى ، التى انبثقت كعمل احتجاجى وإدانة للحاضر الذى تعيشه ، لا يمكن لها أن تحفر لنفسها مكانة فى الحاضر الجديد ، الذى سوف يطالب ، بلا شك ، بأشكال جديدة للمواجهة وبطرق درامية غير معروفة للوصول إلى الحقيقة الواقعة . وهنا يصبح لزاما على الكتاب الجدد أن يعودوا ليجعلوا من أنفسهم كتابا جدُدا ، إذا لم تكن لديهم الرغبة فى البقاء عند حد شهادتهم على الماضى القريب ، مهما كانت شهادتهم ضرورية ونبيلة . وعلى كل حال ، فإن أولئك الذين تابعوا كتاباتهم المسرحية قد عاشوا بوصفهم كتاب تجربة ، فى نفس الوقت التى تعد فيه تجربة تاريخية وجمالية ، هى أيضا تجربة فريدة : إنهم قد تعرضوا للاختبار مرتين .

مراجع الكتاب

مراجع الفصل الأول

1 - los dramaturgos espo´noles contemporáneos, Valencia, Editorial Cervantes, 1917.

2 - "la produccio´n teatral de Jacinto Benavente desde 1920", Hispania, XXXIV,1951, pp. 21-29.

3 - "Benavento y algunos aspectos de su teatro", Clavile´no, VII, núm. 38, 1956, pp. 1-17.

4 - Walter Starki, Jacinto Benavente, Oxford, 1924; Federico de onís, Jauinto Benavente, Estudio Literario, Nuena york, las américas, 1923; Alfredo Marquerie, Benavente y su teatro, Madrid, 1960; José Montero Alonso, Jacinto Benavente : su vida y su teatro, Madrid, 1967.

وحديثا تم نشر كتابين جديدين عن بينابينتى :

Marcelino C. Pe´nuelas, Jacinto Benavente, Nuena York, Twayne Publishers, Inc. 1968, y Julio Mathías, Benavente, Madrid, E.P.E.S.A., 1969.

هذا بالإضافة إلى كتب أخرى :

José Vila Selma, Benavente y su teatro, Barcelona, Ariel, 1954; Angel Aázaro, Vida y obra de Benavente, Madrid, Afrodisio Aguadon, 1964; klous Pört, Die Satire im theater Benaventes von 1896 bis 1907, Munich, max Huber, 1966.

5 - Pérez de Ayala, las máscaras, en obras Conpletas, III, Madrid, Aguilar, 2-a ed., 1966; Enrique de Mesa, apostillas a la escena, Madrid, Renacimiento, 1929.

6 - Teatro espa´nol Contemporáneo, Madrid, Guadarroma, 1957, PP. 41 - 42 .

7 - "Benavente o la verdad imposible" cap. II (pp-53-83) del Libro Théátre de l'impossible, Néuchatel, Editions de la Braconniére, 1963.

(أترجم من الطبعة الفرنسية ، فلا أملك بين يدى الطبعة الإسبانية) .

8 - J. M. Rodríguer Méndez , " Un autor pora une Sociedad " , Revista de Occidente " , Insula , 21 - x11 - 1966 , P. 15 , O .

9 - بالنسبة لهذا التقييد القائم ، والذى يبدو فى صورة مزدوجة ، بين المؤلف وجمهوره ، يبدو لنا مناسبًا هذا الشاهد الذى يشتمل على هذه الكلمات لبيير أيمى Pierre - Aimé حول عملية الفساد عمل – جمهوره: «يشهد العمل نوعا من الفساد وذلك بسبب الجمهور وإفساد للجمهور عبر الأعمال ، مثلما يلحظ فى هذه الأسَر التى تصاب بالعقم بسبب كثرة وتضاعف زواج الأقارب» (   ) .

10 - Apología del teatro, Buenos Aires, Compa´nía General Fabril Editora, 1961, p. 86.

11 - González Blanco, العمل المذكور, P. 92 .

12 - في رأينا ، أن أفضل دراسة أجريت عن التقنية الدرامية لبينابينتي هي التي ذكرناها وكتبها Marcelino C. Pe´nvelas . انظر على وجه الخصوص الفصل السادس ، حيث يحلل فيه التقنية الدرامية ، مراعيا الحدث ، الحوار ، والشخصيات ، وهي دراسة نوصي بشدة القارئ المتخصص والمهتم بأن يلجأ إليها فيقرأها .

13 - J.M. Rodríguez Méndez, op. cit. p.221.

14 - René Marqués, "Benavente, el hombre, el mito y la obra", Asomante, III, Julio - septiembre 1951 - pp. 58-65.

15 - (Federico C. Sáinz de Robles) : يقوم فيديريكو سائنيث دي روبليز بتصنيف مسرح الكاتب إلى : ١ - أعمال واقعية ؛ ٢ - أعمال خيالية ، ٣ - ترجمات وإمدادات ، مع إدخال تقسيمات فرعية في كل مجموعة (كوميديا العادات ، كوميديا الهجاء الاجتماعي ، كوميديا الشخصيات والدراما ، الكوميديا الرمزية) . انظر : (Jacinto Benavente . Apuntes para una bibliografía, Madrid, Instituto de Estudios Madrile´nos, 1954, p. 23.

أما أنطونيو بالبوينا برات فيميز بين : ١ - الدراما الريفية ؛ ٢- المسرح الهجائي الشعري ؛ ٣ - «الكوميديا الرفيعة أو كوميديا الصالون» . وبالنسبة للآثار وكاريتير lázaro Carreter ، بعد أن عمل على تحديث التصنيف القديم لتورّين نآرّو Torres Naharro ، الذي استخدمه إدواردو خوليا Eduardo Juliá ، يقسم مسرح الكاتب إلى : مسرح «واقعي» ومسرح «خيالي» (انظر المقدمة التي يصدّر بها لطبعته لـ :

Los intereses geados, Madrid, Cátedra, 1974.

16 - Obras Completas, Madrid, Aguilar, VI, p. 629.

هذا النص ذكره مارثيلينو بينويلاس :

Marcelino C. Pe´nuelas, op. Cit. p. 69.

17 - Obras Completas, IX, P. 1005.

18 - انظر التفسير الهام الذي أراد أن يقدمه بالنسبة للعمل المعنون : ليلة السبت la noche del sábado الناقد السويسري جان بول بوريل في كتابه Jean-paul Borel, théátre de l'impossible, cap. cit. pp. 65 - 70.

19 - Historia del teatro contemporáneo, Barcelona, Flors, IV, 1967, p. 244.

20 - Teatro espa´nol contemporaneo, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 84.

21 - Federico do Onís, Espa´na en América, Ed. de la Univ. de Puerto Rico, 1955, pp. 495-496.

الدراسة عن بينابينتي (في صفحات ٤٤٨ - ٥٠٠) تأتي من الكتاب المذكور لمؤلفه أونيس Onís (خاثينتو بينابينتي Jacinto Benavente) .

22 - Juan Villegas, "la originalidad técnica de la Malquerida, Hispania, L, 1967, pp. 425 - 429.

23 - Op. cit. p. 256.

24 - Obras completas, VI, acto I, escena xvII y escenas de la historia en acto II.

25 - حول المعنى المزدوج «للأسطورة» انظر :

Crispín - Leandro, J.P. Borel, op. cit. pp. 71-73.

26 - op. cit. p. 495.

27 - يمكن مراجعة ذلك في :

Lás máscaras, ed. cit. pp. 321-338 y 498-512,

28 - "Dep género chico a la tragedia grotesca : Carlos Arniches" Puede verse en Pedro Salinas, Literatura espenola - Sigloxx, México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 129 - 136.

29 - في كتاب كارلوس أرنيتشيس : (Teatro, Madrid, Taurus, 1967) ،
يمكن أن نرى العديد من المقالات المجمّعة ، من بينها :

- José Bergamín, "Reencuentro con Amiches o el teatro de la verdad" (pp. 17-27); José Monleón, "Amiches : la grisis de la Restauracio´n" (pp.31-51); F. García Pavo´n, "Amiches, autor casi comprometido" (pp. 52-55); Francisco Nieva, "Fondos y Composiciones plásticas en Amiches (pp. 56 - 62) .

30 - E. M. del Portillo, en Teatro completo de Arniches, Madrid, 1948, IV. p. 1102.

31 - Diez Canedo, op. cit., I, p. 35, y IIn pp. 207-241.

32 - Origen y apogeo del género chico, Revista de Occidente, 1949. p. I.

33 - El género chico (Antología de textos completos), Madrid, Taurus, 1962, pp. 15-16.

34 - Vicente Ramos, op. cit, pp. 90-91.

35 - Salinas, op. cit. p. 134.

36 Teatro espa´nol contemporáneo, cit, p. 34.

37 - انظر أيضا : ... ...

Manfred Lentzen, op. cit. cap. 8,

وهو عمل مخصص بكامله لدراسة اللغة عند أرنيتشيس .

38 - انظر : ... ...

José Monleón, Teatro, Taurus, pp. 37- 42.

39 - "Arniches" ABC, 16 abril 1946. Cit. por vicente Ramos, op. cit. p. 158.

40 - "El teatro de humor del siglo xx hasta Jardiel Poncela", en el libro colectivo de El Teatro de humor en Espa´na, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 36.

41 - Prólogo al t. IV de Teatro escogido de arniches, madrid, edit. estampa, 1932. la cita en Díez - Canedo, op. cit. pp. 36-37.

42 - Wolfgang Kayser, lo grotesco. Su significacio´n en pintura y literatura, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 162. ...

ترجع الطبعة الأولى التى ظهرت بالألمانية إلى عام ١٩٥٧ . وكما جرت العادة ، للأسف ، فإنه فى مجال الدراسات الجماعية حول ظواهر أدبية أوروبية أو غربية ، فإن الإسهامات الإسبانية يتم رفضها ، الأمر الذى لا يكف عن كونه ، لطابعه المنهجى ، مغضبًا وظالمًا ، وخاصة إذا ما أدركنا الغرض الجمعى لمثل هذه الدراسات .

43 - Carlos Arniches, Teatro, cit. p. 65.

44 - أنظر :

- obras Completa, Madrid, Espasa - calpe, I, 1954, pp. 438-439.

هناك نصوص أخرى يعرض فيها الأخوان كينتيرو مفهوم مسرحهما ، وذلك فى :

- "Autocrítical", Obras Completas, VII, pp. 9235-9306.

45 - Los hermanos quintero, incluido En el libro III de las máscaras, Obras Completas, III, pp. 622-649.

46 - Torrente Ballester, op. cit. pp. 150-151.

47 - انظر الصفحات التى يكرسها تورينتى بايستير لهذا العمل فى :

Torrente Ballester, op. cit. pp. 140-155.

48 - Anselmo González Climent, Andalucía y los Quintero, Madrid, Escelicer, 1956.

49 - José Monleo´n, "Martín Recuerda o la otra Andalucía", en José Martín, Recuerdo, Teatro, Madrid, Taurus, 1969, p. 10, col. "El mirlo blanco". Además de los trabajos citados puede verse el número consagrado a los Quintero por Cuadernos de Literatura Contemporánea, 1944, núms. 13-14; E. Merimée, "Le Théatre des Álvarez Quintero", Bulletin Hispanique, XXVIII, 1926, pp. 36-58."Bibliografía" de Josefina Romo Arregui en el citado núm. de C. de L.C: pp. 65-83.

50 - Díez - Canedo, Articulos de critica teatral, cit., I, p. 216.

يخصص فى هذه الدراسة لليناريس ريباس صفحات ١٧٧ إلى ٢١٦ .

51 - Nueva York, das Américas, 1968.

52 - En Obras Completas, Teatro, Madrid, Biblioteca Hispania, I, 1913, Y II, 1914.

53 - Historia del teatro contemporáneo, cit., II, pp. 489-491.

54 - op. cit., I, p. 29.

55 - R. Cansinos - Assens, Poetas y prosistas del novecientos, Madrid, Editorial, América, 1919. pp. 286 - 287.

انظر أيضا حول المرأة في مسرح مارتينيث سيرًا :

Patricia Walker O'Connor, Women in the Theater of Georgio´n Martínez Sierra, Nuena York, the American Press, 1966.

56 - María Martínez Sierra, Gregorio y yo . Medio siglo de colaboracio´n, México, Biografías Gandesa, 1953.

57 - Obras Completas, Madrid, Estrella (Renacimiento), I, 1920; lirio entre espinas, p. 251.

58 - Nicolás González Ruiz, "El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Penala", op. cti. p.uo (39-44).

حول شخصية «المهرج» يمكن الاطلاع على التحليل الذى يرد في كتاب بايستير عن هذا النمط ومغزاه :

- Torrente Ballester, op.cit. pp. 85 -94. Díez - Canedo, op. cit. II, pp. 244-245.

(وعن مونيوث سيكا انظر صفحات ٢٤٢ – ٣٢٤) .

59 - En su libro teatro social en Espa´na, Madrid, Taurus, 1962.

60 - حول هذه الأعمال الدرامية هناك دراسة حديثة لـ :

José Carlos Mainer, "José López Pinillos en sus dramas rurales", papeles de son armandans, XIII, 1968, L. p.p. 229-258.

بعض الطبعات لأعماله :

la red, Madrid, Pueyo, 1920; du casta, Madrid, Souédad de Autores Espa´noles, 1912 , El caudal de los hijos, Madrid, La novela teatral, VII, 1923, núm - 322; Embrujamiento, Madrid, Pueyo, 1923! Esclavitud, Madrid, la novela teatral, VI, 1921, número 224.

61 - La corriente y la familia, Madria, edit. zeus, 1932.

أما العملان الآخران فقد نشرا في المكسيك تحت عنوان :

- Teatro histórico - Político, en México, Libro Mex. Editores, 1961.

مراجع الفصل الثانى

1 - Torrente Ballester, Teatro espa´nol contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1957. pp. 240-241.

2 - "Eduardo Marquina : (كتب عنه أندرس جونثاليث بلانكو بأنه هو الذى رفع راية البداية للمسرح الشعرى ...) انظر ذلك فى :

Andrés González Blanco, Dramaturgos espa´noles contempo-ráreos, 19 serie, Valencia, edit. Cervantes, 1917, p. 297.

3 - حول مسرح ماركينا السابق على عام ١٩٠٨ – انظر :

José Montero Alonso, vida de Eduardo Marquina, Madrid, Edit. Nacional, 1965.

4 - Enrique Díes - Canedo, Artículos de Crítica teatra, II, México, Joaguín Martinez, 1968. p. 29.

تعد مما لا غنى عنه الصفحات التى خصصها الناقد الكبير الإسبانى لماركينا ، والتى تشغل أرقام ٩ – ٦٨ فى الجزء المذكور . كما أنه لابد من الاطلاع أيضا على الكتاب المذكور لمونتيرو ألونصو ، حيث يجد فيه القارئ تقريظا نقديًا كتبه مانويل يونيو وايزيكى دى ميسا . كما يمكن أيضا الاطلاع على : Cuadernos de literaturo Contemporánea, 1942, núms. 3-4, وهو العمل المخصص لماركينا ، والذى يجب أن نبرز الدراسة الخاصة بإدوارد وخوليا مارتينيث ، تحت عنوان «إدوارد وماركينا ، شاعر غنائى ودرامى ، "Eduardo Marquina, Poeta lírilco y dramático", pp. 19-150.

- José Rogeiro Sánchez, el teatro poético : Valle - Inclán Marquina, Madrid, 1911.

5 - Obras Completa, Madrid, Aguilar, III, P. 1351.

هذا النص ذكره مونتيرو ألونصو :

Montero Alonso, op. cit. p. 68.

6 - Op. cit. p. 16.

7 - Op. cit., pp. 24, 27/ 36 y 44.

8 - – نعلم أن لوركا قد أتى إلى ماركينا حتى يساعده فى افتتاح (ماريانا بينيدا)
(أنظر : José Montero Alonso, op. cit. pp. 254 - 206) .

أرى أنه من المجدى إجراء دراسة متأنية حول أىّ العناصر الدرامية الشعرية الريفية لماركينا قد انتقلت، بعد تغييرها ، إلى العالم الريفى عند لوركا . فيما يتعلق بكاسونا ، فإن دافع الموت الذى داهم أنخيلا Angela حين غرقت فى النهر وإخفاء سبب هذا الموت حتى تظل أسطورتها على قيد الحياة ، فى سيدة الفجر La dama del alba ، أرى أنها تشبه كثيرًا من الناحية الدرامية ما يقع فى المشهد الأخير من «معشوقة الصومعة ، والنافورة والنهر» "daermita, la fuente y el río" .

9 - يمكن أن يقرأ هذا فى دراما «دوينا ماريا دى بياديًا» فى طبعة :

- Obras Completas de Villaespesa, Madrid, Mundo latino, vol. VII, 1917.

10 - Op. cit, pp. 106 - 107.

11 - Historia del teatro espa´nol, Barcelona, Noguer, 1956, p. 619.

12 - طبقا لنصوص ذكرها مانويل جيرًا Manuel Guerra فى كتابه :

Teatro de Manuel y Antonío Machado, Madrid, edit. Mediterráneo, 1966.

فإن العمل تم تأليفه فى عام ١٩٢٨ «تقديم» لمانويل ماتشادو كتبه هو للطبعة التى ظهرت فى مجموعة Austral ، عام ١٩٤٧ ؛ على العكس ، فطبقًا لما ورد فى خطاب لخواكين ماتشادو ، أنجز العمل فى عام ١٩٣٥ . فى الخطاب نفسه يتم التأكيد على أن مانويل لم يغير فى شئ النص الأصلى لـ :

الرجل الذى لقى حتفه فى الحرب El hombre que murió en la guerra

على الأقل فى النص الذى نشر فى Espasa-Calpe ، الأرجنتين فى عام ١٩٤٧

(انظر : Op. cit. pp. 154 y 189) .

13 - انظر :

Manuel H. Guerra, op. cit. pp. 60-73.

14 - Miguel Pérez Ferrero, Vida de Antonio Machado y Manuel Buenos Aires, Espasa - Calpe, 1952, col. Austral, núm 1135, p. 169.

15 - Op. Cit. P. 145 (النقد الخاص بأعمال ماتشادو يحتل صفحات ١٣٧ – ١٥٧)

16 - «فقط أراد / مرآة حيث يمحى . من يرد أن يضيع / – أذكر أنه قال لى – / أبحث دائمًا عن المرآة. شكراً يافهيدتى» [Obras Coupletas p. 429] .

مراجع الفصل الثالث

1 - أنظر : Manuel García Blanco, "Prólogo", al t. XII de Obras Completas de Unamuno, Afrodisio Aguado, 1958.

2 - "Exórdio مقدمة" a Fedro, XIII, pp. 400-404.

فى هذه المقدمة نلحظ شيئًا عن أونامونو – وبالنسبة لنصوص هذا الكاتب التى تخص مسرحه أو المسرح عامة تعد وفيرة ، وليس من العسير علينا أن نجمعها هنا أو أن نشير إليها جميعًا . راجع فى هذا الصدد الفصل XIII من كتاب أندرس فرانكو :

- Andrés Franco, el teatro de Unamuno, Madrid, Insula, 1971.

3 -

– فى «المقدمة» الى يصدر بها أونامونو لعمله «راكيل Raquel» كتب يقول : «إن الحدث والدراما لهذا العمل المأساوى يودان الظهور هنا مجردين ، دون ملابس طويلة تخفى شخصيتها . لقد عقدت العزم على كتابة شعر لا على عمل خطابة درامية . وهذا يبدو لى أنه تطلع وميل نحو المسرح الشعرى وليس عبارة عن نظم للقوافى وقوافى أكثر ، والتى لا تصل إلى شئ فى النهاية إلا أن تكون خطابة أو بلاغة مقفاة .

إن المسرح الشعرى ليس هو ما يقدم إلينا فى أعمال شعرية طويلة ...، إن المسرح الشعرى هو الذى يخلق شخصيات ، ينشئ أرواحًا تتحرك على أثر العواطف الخالدة ثم يدخلها فى أرواحنا ، مطهرها لنا إياها دون حاجة إلى العون ، الفهم إلى المساعدة المقررة للفنون المساعدة» (ص ٤٠٢ – ٤٠٣) . أسمح لنفسي بأن أنصح بقراءة أو إعادة قراءة متأنية للمقال أونامونو الذى كتب عام ١٨٩٦ ، «تجديد المسرح الإسبانى» ، وخاصة الصفحات الأخيرة .

4 - La obra teatral, Buenos Aires, Eudeba, 1961 - pp. 79-80.

5 - أنظر : Lázáro Carreter, "El teatro de unamuno", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, VII, 1925, pp. 5-29, y Guillermo de Torre, "Triedro de Unamuno, I. su teatro", en la difícil universidad espa´nola, Madrid, Gredos, 1965, pp. 200-224.

6 - لم يَعُدْ لنا ملائمًا – ونحن لا ندرى إذا ما كان رأينا مصيبًا أم لا ، أن نجعل فهم مسرح أونامونو تابعًا للمعرفة المسبقة لأفكار أونامونو ، مشيرين دائمًا ، كوسيلة نقدية وتحليلية وحيدة ، الإشكالية والمعنى التابعين لكل عمل ، إلى إجمالى أعمال أونامونو وإلى فكره . فكل عمل يأتى فى حد ذاته ليعنى عالمًا وشخصيات تكونه ، وكلها تمثل عالمًا دراميًا يجب أن يكون مكتفيا فى ذاته . إن ترجمة هذا المعنى لهذا العالم «بالميثولوجيا» الخاصة بأونامونو ، محاولة شرحه أو تفسيره من خلال أونامونو ، فى صالح أونامونو وعن طريق الإشارة المستمرة إليه ، يُعد ، فى الحقيقة ، نفيًا لكفاية أعماله الدرامية ، وبالتالى ، استقلالية مدلولها . بالنسبة لنا ، هنا والآن ، يهمنا أكثر الدراما من الصبغة الأونامونية فى كل عمل درامى ، مهما كان ذلك مثيرًا بالنسبة لنا . إنه للدراما ، وليس لأونامونو ولا لبقية أعماله ، لابد من توجيه الأسئلة إليه ومنه لابد أن تأتى الأجوبة – إذا لم يكن هناك من وسيلة سوى «الترجمة» ، فلأن الدراما قد أفعمت وتحطمت بما هو أونامونى ، دون الاهتمام فى أى حال بعمقها .

7 - *Eleanor K. Paucker*, "Unamuno's le Venda; short story and drama", Hispania, XXXIX, 1956.

8 - انظر : Emilio Salcedo, vida de don Miguel, Salamanca. Anaya, 1964, p. 173.

9 - Guillermo de Torre, op. cit. p. 203.

10 - : كل هذه النصوص وأخرى غيرها يمكن الاطلاع عليها في المقدمة المذكورة لجارثيا بلانكو García Blancío صـ ٨٦ - ١٠٩ .

11 - انظر : Blanco Aguinaga, "la madre, su regazo y el sue´no de dormir en al obra de Unamuno", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, VII, 1956. pp. 69-84; Iris M. Zavala, Unamuno y su teatro de conciencia, Salamanca, 1963, pp. 72-79.

12 - قبل أن يطلق أونامونو هذا العنوان (أبو الهول) على عمله فكر في أن يطلق عليه عنوان : المجد أو السلام ، السلام في الموت أو سلام الموت ، سلام في الموت ، موت سلام ، أنا ، أنا وأنا ! الموت والسلام ، الصراع أو الموت ، إما السلام وإما الحياة ، إلخ

(انظر : García Blanco, Prólogo, Obras Completas, XII, p. 48).

13 - سوف نرى ما هي الطريقة التي سيعيد بويرو بابيخو صياغتها في مسرحه ، وقد امتد أحد جذورها بكل تأكيد من جانب أونامونو .

14 - يشير البروفيسور جارثيا بلانكو في ملاحظة أسفل الصفحة (الجزء العشرين ، صفحة ٨١) إلى إن العمل «كان قد خرج إلى النور على يد كاتبه في الصحافة المدريدية حين تم افتتاح هذه الدراما عام ١٩٣٢» .

15 - Micheline Sauvage, Calderón, dramaturge, Paris, l'Arche, 1959, *p. 66*.

16 - انظر : García Blanco, Prólogo cit., pp. 134-135.

Guillermo de torre, op. cit., pp. 215 - 219; Carlos Clavería, Temas de Unamuno, Madrid, Gredos, 1952, pp. 93-122; Pedro Salinas, literatura espa´nola del siglo xx, México Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 71-72.

17 - انظر أيضا : Torrente Ballester, Teatro espa´nol Contemporáneo, cit., pp. 174-179, y Armando F. Zubizarreta, op. cit. pp. 312-316.

على العكس مما نرى فإن ثوبيثريتا يرى « بأن الأخ خوان El hermano Juan قد تم تأليفه وإخراجه بنجاح متفرد من الناحية التقنية وذلك من أجل الكشف عن رسالته وإلزام القارئ نحوه» (صفحة ٣١٤) .

18 - A. Buero Vallejo, "De rodillas, en pie, en el aire", Revista do Occidente, IV, 1966, pp. 132-145.

19 - : من أجل التعرف على حقيقة مسرح بايي - إنكلان ، عليك بالاطلاع على الدراسة التالية

J.E. Lyon, "Valle - Inclán and the art of the theatre:, Bull of Hispanic Studies, XLVI, 1969, pp. 132-152.

ظهر هذا الكتاب بعد شهور عدة من تأليفي للفصل ، فما عاد بمقدوري أن أستفيد من تحليلاته الهامة والقائمة على أساس متين بالنسبة للنظرية الدرامية عند بايي - إنكلان .

20 - فيما يتعلق بالترتيب التأريخى فتأتى الأعمال كما يلى :

الرماد Cenizas (١٨٩٩) وأعيدت صياغته عام ١٩٠٨ فى عمل بعنوان : فـلاة الأرواح El yermo
de las almas ؛ مـاركـيـز برادومين El marqués de Bradomín (١٩٠٦) ، نسـر المجـد (١٩٠٧) ؛
رومـانثى الذئاب Romonce de lobos (١٩٠٧) ؛ فـارس طفـولى عن رأس التنين Farsa infantil de la
cabeza del drago´n ؛ حكاية أبريل Cuento (١٩٠٩) ، أصوات حماسية Voces de gesta (١٩١١) ؛
الماركيزة روساليندا (١٩١٢) ؛ الفارس الإيطالى عن محبوبة الملك Farsa italiana de la enamorada
del rey (١٩٢٠) ؛ فـارس الحرية الإباحيـة للملكة النجيبة (١٩٢٠) ؛ كلمات إلهيـة Divinas Palabras
(١٩٢٠) ، أضـواء بوهيـمية Luces de bohemia (١٩٢٠) ؛ دون فريوليـرا ذو القرنين dos cuernos de
don Friolera(١٩٢١) ؛ الوجـه الفـضى Cara de plata (١٩٢٢) ؛ الوردة الورقيـة Rosa de papel
(١٩٢٤) ؛ رأس يوحنا المعـمـدان La Cabeza Bautista (١٩٢٤) ؛ الرابطة Ligazón (١٩٢٦) ؛ مـلابس
المتوفى Las galas del difunto (١٩٢٦) ؛ انتهاك حرمـة المقدسـات Sacrilegio (١٩٢٦) ؛ ابنة القبطان
La hija del capita´n (١٩٢٧) . الأعمال التى يمكن أن نضيف إليها مأساة حلم وكوميديا حلم Tragedia
de ensue´no... ، عملان قصيران نشرا عام ١٩٠٣ فى كتاب حكايات جنة ظليلة Jardín Umbrío(انظر :

- Rubia Barcia, J., A Bibliography and Iconograghy of valle - Inclán, 1866-1936, Univ . of California Press, Berkeley, 1960 . Melchor Fernández Alnagro, vida y Literatura de valle inclán, Madrid, Taurus, 1966.

21 - Antonio Risco, La estética de valle Inclón, Madrid, Gredos, 1966.

22 - استخدم هنا – وعلى مدى الصفحات المخصصة للمجموعة الأسطورية – الكلمة بمعنى يختلف عن الذى يستخدمه دياث بلاخا Díaz-Plaga ، فى :

Las estéticas de valle -Inclán , Grados , 1965 .

23 - أنظر : J.A. Gómez Marín, la idea de sociedad en valle - Inclán, Madrid, Taurus, 1967.

24 - كل هذا رآه وعبّر عنه فى إعجاب مانويل جارثيا – بيلايو فى دراسته الهامة عن :

"El mundo social en la literatura de valle - Incla´n", Revista de Occidente, cit. pp. 257-287.

أعهد خاصة بقراءة الصفحات ٢٦٠ – ٢٦٢ .

25 - El arte dramático de valle - Incla´n, Nuena York, las Américas Publishing Company, 1967 - p. 33.

26 - Historia del teatro contemporáneo, vol. I, Barcelona Juan Flors, 1961 - p. 169.

27 - حول النص الثانى عند بايى – إنكلان ، يمكن الاطلاع على :

Segura Covarsi, "Las acotaciones dramáticas de valle Inclán", Clavileno, VII, número 38, pp. 44 - 52.

- هناك رأى آخر يناصره :

- J.M. Alberich en "Cara de plata, fuera de serie", (Bull of Hispanic Studies, XLV, 1968, pp. 299-308).

29 - انظر أيضا :

Alfredo Martilla, "las comedias bárbaras : una sola obra dramática" en (Ramo´n del valle - Incla´n, an Apprasial of his life and workes, Nuena York, A. N. Zahareas, General Editor, las américas Publishing Co. 1968, pp. 289-316).

30 - – أستخدمه دائماً ، فيما عدا عندما تشير إليه هكذا ، طبعة :

Obras Completas, T. I, Madrid, Plenitud, 3ª - ed. 1954.

31 - أنظر : Jean Duvignaud, Sociologie du théátre, París, Presses Universitaires de France, 1965.

32 - أنظر : Guerrero zamora, op. cit. copítulos VI y VII.

33 - — لا أريد أن أقول بهذا بأن بايي إنكلان ، بالطبع ، يتخلى عن أو لا يوجد حاضرا فى أعماله عالم اجتماعى معين ومحدد ولا أى منظر طبيعى ، الذى هو بالمرة إنسانى وعالمى ، على وجه الخصوص المنظر الجليقى .

34 - أنظر أيضا : J.A, Moravall, "La sociedad arcaica", Revista de Occidente, cit. pp. 225-256.

35 - – يأتى منشوراً أصلا فى :

La Nouvelle Revue Francaise, núm. 229, 1 de octubre de 1932. Artaud, en "Le théátre et son double, París, Gallimard, 1964, col. Ideés, 3º - 14.

36 - – ها هو بيريث دى آيالا يبرز حضور شكسبير فى مسرح بايى إنكلان . سيكون من الجدير بالدراسة ذلك الحضور ، الذى نراه واضحاً فى الشخصيات والحدث على حد سواء .

37 - Théátre ed l'impossible, Neuchátel, Editíons de la Braconniere, 1959, p. 139. (تأتى الدراسة المخصصة لبايى إنكلان فى ١١٥ – ١٥٢)

38 - Etienne Souriau, les deux cents mille situations dramatiques, Paris, Flamnarion, 1950.

39 - Germán Bleiberg, "Notas sobre Valle - Inclán", Revista de Occidente, cit. p. 379.

40 - Teatro europeo contempráreo, Madrid, Guadorrama, 1961, p. 288.

41 - – ريباس شريف يذكر هذه الكلمات الواردة فى خطاب لبايى – إنكلان : «أرى بأنه فى كل يوم بقوة يصبح المرء غير محكوم بما له من أفكار ولا بماله من ثقافة . أتخيل شبحا قدريًا من الوسط البيئى ، من الموروثات ، حالات فسيولوجية ، بحيث يصبح السلوك متملصاً تماماً من الأفكار» (فى ١٦ من فبراير عام ١٩٢٤ ، إسبانيا – مدريد ، ٢ صفحة ٨) .

آخذ هذه الشواهد من :

José Francisco Gatti, "El sentido de los cuernos de don Friolera", en Ramo´n M. dul Valle - Incla´n, Estudiosen conmemoracio´n del centenario, Universidad Nacional de la plata, 1967, pp. 311, nota 26.

42 - Opera Omnia, I, Madrid, edit. Rna Nova, 1942, p. 108.

43 - أنظر : Melchor Fernández Almagor, op. cit. p. 139.

44 - لقد استخدم الشعر فى حكاية أبريل على الرغم من أنه لا يتمتع Cuento de abril (١٩٠٩) –
بثراء شعرى من ناحية القياسات والنظم الموجود بـ : الماركيزة روساليندا .

45 - «المالكة هى المالكة العتيقة للمسرحية الهزلية» هكذا يقول النص الثانى ، ص٢٥١ .

46 - – هذه الترجمة للنص تظهر بوضوح فى :

José F. Montesinos, "Modernismo, esperpentismo y las dos evasiones", Revista de Occidente, cit., pp. 156-157.

47 - – فيما يتعلق بالمسرح داخل المسرح ، انظر :

- Díaz - Plaja, op. cit., pp. 216- y ss.

48 - L'usage de la lecture, II, París, Gallimard, 1961, p. 289.

49 - – حول هذه «الفارس» المسرحية الهزلية القصيرة انظر :

- Summer Greenfield, "Stylization and Deformation in Valle - Incla´n's La reina castiza", Buil. of Hispanic studies, XXXIX, 1962, pp. 78-89.

50 - González López, op. cit., p. 162.

51 - Op. cit., p. 166.

52 - Agustin del soz, el teatro de valle - Incla´n, Barcelong 1950. p. 14 y 18.

53 - La Nacio´n de Buenos Aires, 6-VIII - 1910. cit. por Aurelia C. Garat, "Valle - Incla´n en la Argentina" en Ramón M. del Valle - Incla´n, Universidad Nacional de la Plata, cit, p. 108.

54 - García López, voce s de gosta "raíces vasco - navarvas" op. cit, p. 104.

55 - "Ramón María del valle - Incla´n : The theatre of Esperpentos", Drama suruey, VI, 1957, p. 5.

56 - Gaspar Gómez de la serna, Espa´na en sus episodios nacionales, Madrid - 1954, pp. 75 - 76.

57 - Anatomía del realismo, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 56 - 67.

58 - "Para una Visio´n actual del teatro de los esperpentos," Cuadernos Hispanoamericanos, cit. pp. 455 - 466.

59 - Art. Cit. pp. 257 - 287.

60 - " Valle : Estética y compromiso", Cuadernos Hispanoanericanos, cit., p. 175 - 203.

61 - En "The Esperpento and Aesthetics of Commitment", Modern Languages Notes, LXXXI, 1966, p. 173.

62 - Zamora Vicente, "En torno a luces de bohemia", en Cuadernos Hispanoa mericanos, cit. pp. 204-226.

63 - Brooks, "Valle - Incla´n and the Esperpeinto", Bull, of Hispanic Studies, XXXIII, 1956, pp. 152 - 164.

64 - أنظر : José Copeda Ada´n, "El fondo histórico - social de luces de bohemia" Cuadernos Hispanoamericanos, pp. 227-246.

65 - في المشهد الثاني عشر ، الذي فيه ، قبل موته بقليل ، يُعرِّف ماكس إستريّا اللامعقول بأنه – الوسيلة الوحيدة لاضفاء المعنى المأساوي على الحياة الإسبانية .

66 - Le retour du Tragique, Paris, Editions du seuil, 1967, p. 60.

67 - "Los cuernos de aon Friolera y la estética de valle - Incla´n," Insula, 1966, números 236 - 237m p. 5.

68 - له علاقة تهكمية باينكلانية – بالأب أستيتي Astete – من الممكن أن يكون اللقب «أستيتي» الشهير ، الذي ألف كتابا عن تعليم أصول الدين ، وهو الكتاب الشعبي والمعروف بين الأوساط ، ليس عن الشرف ، وإنما عن الأسس التي تقوم عليها العقيدة الكاثوليكية .

69 - إن بايي – إنكلان يناصر فكـرة مطروقة عن الشرف الكالديروني ، الفكرة التي كانت سائدة ، ولا تتناسب مع المعنى الواقعي للشرف في الأعمال التراجيدية التي تناولت الشرف عن كالديرون .

70 - "Ramón del valle - Incla´n : The theatre of Esperpentos", Drama Survey, cit., p. 10.

71 - José Gatti "El sentido de dos cuernos de don Friolera", en Ranón M. del valle - Incla´n, Univ. Nac. de la Plata, cit. pp. 298 - 313.

72 - Rubia Barcia, p. cit, p. 20.

73 - Gorcía - Sabell, "El verdadero Don Ramón", en el vol cit. de la Universidad le do plata, pag. 67.

74 - Hispanófila, III, 1959, n-7, pp. 29-39.

75 - Sebastián Miranda, "Reaerdo de mi amistad con Valle - Incla´n", Cuadernos Hispanoamericanos, cit. p. 10.

76 - Rafael Conte, "Valle - Incla´n y la realidad", Cuadernos Hispano americanos, cit, p. 57.

77 - Antonio Risco, op. cit. pp. 110 - 127.

78 - في الرباط Ligazón : التعلية «تعلم الحلق في خطاف الأصابع»

79 - Laín Entralgo, "Infeliz Pigmalio´n", La Gaceta Ilustrada, Madrid, n- 568.

80 - Gerardo Rodríguez salcedo, "Introduccion al teatro de Jacinto Grau" Papeles de son armandas, XLII, 1966, r - 124, pp. 13 - 42.

81 - Losada نستخدم الصيغات الواردة عن لوسادا

(Losada, Bíblioteca Contemporárea y Gran teatro del mundo)

(حيث تم نشر ثمانية عشر عملاً لخاثينتو جراو) .

82 - - رودريجيث ساليثدو يقسم مسرح خاثينتو جراو إلي مرحلتين كبيرتين : الأولى من ١٨٩٩ - ١٩٢١ ، والثانية من ١٩٢١ - ١٩٥٨ .

83 - Prólogo a el conde alarcos, edicio´n de 1939 La osad, yen : 1954, cal. Gran teatro del mundo.

84 - Guerro Zamora, Historia del teatro contemporáneo, I, ed. cit. p. 212.

85 - إن هذا العمل "نيبلا Niebla" يرجع إلى عام ١٩١٤ ، أعجب جراو كثيراً بأوناموتو ، والذى أثمر هذا الإعجاب عن كتابه : أوناموتو ، زمانه وإسبانيا التى عاشها (Unamuno, sutiempo y su Fspa´no)

86 - El burlador que no se burla - Don Juan de Carillana, Buenos Aires, lo sada, Bibl. Contemp. (انظر المقدمة)

87 - Gerardo Rodríguez Salcedo, art. cit. p. 17.

88 - Valbuena Prat, Historia del teatro espa´nol, Barcelona, Noguer, 1956. p. 679.

89 - Maurice Gvavier, "Los héroes del drama expresionista", en el libro de Jean Jacquot y colaboradores, El teatro moderno, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 116-127.

90 - R. Casinos - Assens, Poetas y Prosistas den novecientos, Madrid, edit. América, 1919, p. 250.

91 - - بالنسبة Exvotos يضع جرانخيل تاريخ ١٩١٤ ؛ أما فيرناندو بونثى فيضع لها عام ١٩١٢ ، ورودولفو كاردونا ، بالإضافة إلى التاريخين ، يضع أيضا ١٩١٠ . يمكن الاطلاع على :

Rodolfo Cardona, Ramón, A Study of Gómeg de la Serna and his Works, Nuena York, Eliseo Torres and Sons, 1957.

92 - - تم افتتاح العمل فى مسرح الكاثار بمدريد . وطبقًا لما يذكره جرانخيل ، فقد تم عرضه فى بوينس أيريس ، ١٩٣٢ ، بواسطة لولا ميمبريفيس Lola Mambrives (Retroto, p. 166) .

93 - - السلالم Escaleras(دراما من ثلاثة فصول) ، ، كروث إى رايًا ، ١٩٣٥ (Retrato, p. 166)

94 - النص المذكور : Granjel, Retrato..., p. 163.

95 - El drama del palacio dishabitado, Madrid, edit. - América, 1926, pp. 175-180.

96 - كتب جرانخيل : «لقد أراد رامون بالإضافة إلى هذا المشاركة فى تجديد المسرح الإسبانى ، وما يؤكد هذه الرغبة قبوله لمنصب نائب رئيس مسرح البروفات ، الهيئة التى تأسست عام ١٩١٠ بدعم من بنيابينتى وتحت رئاسة أليخاندرو ميكيس (Retrato, p. 161) .

97 - ولهذا ، فتبدو لنا مناسبة هذه الكلمات التى قالها بونثى Ponce : « لقد قيل فى مناسبات عديدة أن رامون يعد من أسلاف بيرانديللو وبهذا فهو يمثل إحدى القواعد الأساسية لمسرحنا . هذا الرأى يعد نصف صحيح . ولو أننا عقدنا موازنة بين الرجلين ، لوجدنا أن أوجه الشبه يمكن أن تتعقد بينهما فقط فى الأطروحات .... فقد ذهب بيرانديللو بأطروحاته فى المسرح إلى منتهاها . أما بالنسبة لرامون فليست هذه الأطروحات سوى مساحة بسيطة من قدرته المترامية الأطراف على الإبداع ... كان مجدداً واضحا ، باعتباره داخل أعماله ، ولكنه ليس كذلك بالنسبة لتاريخ المسرح»

(op. cit. p. 33).

98 - أشار جرانخيل إلى الموضوعين ، واللذين يطلق عليهما «المشكلة الإيروتيكية» و«نقد اجتماعى» (Retrato.., p. 155).

99 - Revista de Occidente, XXVI, 1929, pp. 93-95.

100 - Azorín يضع ديث كانيدو مثل هذا التعاون محل استفسار ، معتبراً إياه مزحة من قبل أثورين - (Artículos de crítica social.... cit. II, pp. 288-290. : انظر)

101 - Díaz-Pleja, "El teatro de Azorín", Cuadernos de Literatura Contemporánea, Madrid, 1947 núms. 16-17, pp. 369-387,

102 - بالإمكان الاطلاع على :

- Werrer Mulertt (op. cit)

- Lawrence Anthony dajohn, Azorín an the spanish Stage, Nueun york, Hispanic Institute, 1961.

103 - Autocritica a Brandy mucho brandy, Obras Completas, IV, Madrid, Aguilar, p. 926.

104 - Pérez Minik, Debates sobre ed teatro espa´nol contemporáneo, Santa Gruz de Tenerife, ediciones Goya, 1953, p.166.

105 - Art. cit., p. 373.

مراجع الفصل الرابع

1 - le théâtre moderne, Hommes et tendences, Paris, G.N.R.S., 1958.

2 - Qbras completas, Madrid, Aguilor, 5-a ed., 1963, p. 1699.

3 - هذا النص قام بنشره مارى لافرنك ، إلى جانب نصوص أخرى :
Marie laffranque, Bulletín Hispanique, I VIII, 1956, p. 330.

4 - J.P. Borel, Théâtre de l'impossible, ed. cit., pp. 15 - 51.

5 - بالإضافة إلى الكتب المذكورة فيمكن أيضا الاطلاع على
Alfredo de la Guardia, García lovca. Persona y credcio´n, Buenos Aires, Sur, s.a. pp.203 - 330.

6 - بالنسبة للتاريخ لأعمال لوركا فقد اعتمدت على :

- Arturo del Hoyo, Obras Completas, de F.G.L..

- Marie laffrangue : "Pour l'étude de F.G.L, Bases Chronologiques" (Bull - Hispanique, Lxv, 1963, pp. 333-378.

7 - Marie laffranque, op. cit. p. 20.

8 - Marie laffranque, Bull. Hispanianique, LVIII, 1956, pp. 328-330.

9 - Concha zardoya, Revista Hispánica Moderna, XXXIV, 1968, PP. 471- 497.

10 - بالنسبة لنشاطه على رأس «لابرّاكا» من المكن الاطلاع على :

- Marie laffarranque, "Fedrico García lorca - Experien - cia y concepción de la condiciò´n de dramaturgo" en el teatro moderno. Hombres y tendencias, cit. pp. 287-311.

11 - هذا التأثير أشار إليه :

- Alfredo de la Guardia, op. cit. p. 255.

12 - يمكن الاطلاع أيضا ، بالإضافة إلى الكتب المذكورة ، على :

- A. Sepúlveda Iriono, "Priner intento de interpretacio´n de Así que pasen cinco a´nos de F.G.L., Rosario, Revista Moderna, 1951.

13 - حول هذا الموضوع يمكن الاطلاع أيضا على :

- Guerrero Zamora, op. cit., I, p. 84, y R.G. Knight, ort. cit. p. 32.

14 - عن هذه الشخصية «العجوز El Viejo » يقول لوركا فى مقابلة تمت معه عام ١٩٢٤ : «لا يمكن لى أن أسامع الكبار . ليس هذا لأننى أكرههم . ولا أخافهم . إنهم يقلقوننى . لا يمكن لى أن أتحدث إليهم . لا أدرى ماذا أنا قائل لهم . (...) أخشى تلك العيون البنية ، الدامعة ، التى أصابتها التجاعيد ، هذه الابتسامات الأبوية ، تلك العاطفة التى لا أرغبها والتى تبدو كحبل يجرنا صوب الهاوية ... لأن هذه هى حقيقة الكبار . إنهم يمثلون الهوة السحيقة القائمة بين الشباب وحياته وبين الموت» (الأعمال الكاملة ، ١٧٥٥ – ١٧٥٦).

15 - فى يوليو عام ١٩٢٣ صرح لخوسيه إس سيرنا ، متحدثا معه عن الثلاثية : «الثالثة توجد الآن فى مرحلة النضج داخل قلبى . سوف أطلق عليها عنوان : تدمير سدوم» (الأعمال الكاملة ص . ١٧٢٤) .

16 - فى السادس من يوليو عام ١٩٣٦ ، طبقا لما يذكره مارتنيث نادال ، فقد اعترف له لوركا بأنه : «ربما يكتب قبل تدمير سدوم . إنها مجتمعة بأكملها فى رأسى» . ورد هذا الكلام عند :

- Marie Laffronque, op. cit. p. 105.

17 - ألم يكن من المحتمل التوافق بين «الملكة الرومانية» والرسم رقم ٢٣ للوركا ، الذى يحمل عنوان : الحب ، والذى يظهر وجهين متماثلين متحدين فى جسد واحد ، لا يختلفان إلا فى الصفات الخارجية فقط : لأحدهما شعر طويل ، والآخر يحمل قبعة بحار ؟

18 - هكذا على سبيل المثال فى :

Obras Completa, 1721 - 1759 - 1783 - 1784, 1785, 1789, 1798, 1799.

19 - بالنسبة لعرس الدم Bodas de Sangre يمكن الاطلاع على :

- Charles Lloyd Halliburton. "Garaá lorca, The Tragedian : An aristotelian Analysis of Bodas de Sangre", Revista de Estudios Hispánicos, II, 1968, núm, I, pp.35-40.

20 - نظرا لأننى لم أتمكن من الحصول على النص بالإسبانية : أترجم عن الفرنسية ، أخذاً عن :

- Marie laffyanque, op. cit. pp. 105-106.

21 - بالإضافة إلى الكتب المذكورة عن مسرح لوركا ، يمكن أيضا الاطلاع على :

- E.C. Riley, "Sobre Bodas de Sangre", clavile'no, núm. 7, 1951, pp. 8-12. E. Pujas, "Bodas de sangre y campo de asfódelos" - Revista de hiteratura, VIII, 1955 , pp. 57-66.

22 - حول هذا الجانب انظر :

- Juan Villegas, "El leitmotiv...", cit.

وحول الشعر ورموز أخرى عند لوركا انظر :

- Gustavo Correa, la poesía mítica de Federico García lorca, Eugene, Oregon, 1957.

23 - يعد هذا الفعل أساسياً فى حوار «ليوناردا» و«العروس» وفى مداخلة «العروس Lanovia» وفى نهاية الفصل الثالث (الأعمال الكاملة ، ١٢٦٩) .

24 - إن ماريه لافرانك يشير هنا إلى محاضرة لوركا : الخيال ، والإبداع ، والهروب .

25 - حول مشكلة تأثير سينج ، ويايى إنكلان ولوبى دى بيجا فى «عرس الدم» Bodas de sangre يمكن الاطلاع على :

- Alfredo de la Guardia, op. cit, pp. 286-291.

26 - أنظر : Josegh Zdenek, "la muyér y la frustracio'n en las comedias de García Lorca" Hispania, XXXVIII, 1955, pp. 67-69.

27 - "yerma as Tragedy", cit. p. 92.

28 - ذكر العمل وعلق عليه من جانب لوركا فى :

Le nonas infantiles (obras completas, p. 101).

29 - Daniel Deuoto, "Do´na Rosita la soltera : estructura y juentes". Bulletin Hispanique. lxix, 1967, pp. 407-435.

30 - Doniel Deroto, cit.

31 - يمكن الاطلاع أيضا على :

- S, Bluefarb, "life ard Death in Garcia lorca's, House of Bernarda Alba", Drama Suruey, IV, 1965, pp. 109-120.

32 - أنظر : J.A. Bardem, op. cit. p. 118.

33 - José Monleo´n, " La libertad de Misuel Mihura " , en Teatro de Miguel , Madrid, Taurus, 1965, col. Primer Acto, n-u, p.43.

34 - باستثناء «فيرمين جالان» ، فإن كل الأعمال توجد فى الجزئين اللذين نشرتهما عن مسرح ألبرتى دار نشر لوسادا فى بوينس آيريس عام ١٩٥٠ ، ١٩٦٤ ، على الترتيب .

35 - Robert Marrast, "L'esthétiqne theatrale de Rafael Alberti", en la mise en sce´ne des oeuvres du passé, París, C.N.R.S. 1957, pp. 53 - 73.

36 - بالنسبة للمصادر الخاصة بأعمال ألبرتى المسرحية انظر :

- Robert Marrast, Aspects du théátre de Rafael Alberti, París, Societé d'Editions d'Enseignement supérieur, 1967.

37 - أنظر : Aspects..., p. 9-25.

38 - أنقل هذا عن :

- Robert Marrast, op. cit. p. 27.

39 - Robert. Marrast, Aspects., ..., pp. 44-51.

40 - Ventura Dorestre, "Sobre el teatro de Alberti", Papeles dle son Armadans, 1963, pp. 80-90, p. 83.

41 - op. cit., p. 43.

42 - Robert Marrast, Aspects..., p. 56.

43 - Diez - Canedo, Artículos de Crítica teatral, op. cit, IV. p. 121.

44 - Teatro, II, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 83.

45 - "El adefesio" إن كورس البنات التقيات والشحاذين يعود للظهور بدلالة أكبر من الناحية الدرامية فى

46 - Leonard C. Pronko, "Théâtre politique, y Georges lerminier, "Art social ou art politique?" ambos, respectivamente, en Esprit, XXXIII, 1965, N^{O}-338, pp. 964-971 y 972-976.

47 - بالنسبة لهذا الموضوع يمكن الاطلاع على :

- Alfanso Sastre, Anatomía del Realismo, Barcelona, Seix y Barral, 1965, pp. 82-93.

48 - José María de Quinto, La Tragedia y el hombre, Rarcelona, Seix y Barra, 1962, pp. 108-120.

49 - Mise en scéne..., op. cit, pp. 53-75.

50 - يمكن الاطلاع على القصيدة فى العدد المخصص لتكريم :

Alberti de Papeles de Son Armadans, cit. pp. 7-11.

51 - Aspects.., p. 104.

52 - حول مسرح ألبرتى :

sobre et teatro de Alberti, p. 84.

53 - Prólogo a "la dozana ándaluza, Teatro, II, p. 9.

54 - بالنسبة لتاريخ أعمال كاسونا نستخدم كتاب :

J. Rodríguez Richart, Vida y teatro de Alejándro Casona, Oviedo, Instituto de Estudios Asturionos, 1963.

55 - Rahígues Richart, op. cit. pp. 20-21.

56 - لا أضم إليها هنا "Marie Curie" ، التى كتبها بالاشتراك مع فرانشيسكو مدريد ، وتم افتتاحها فى لاهابانا عام ١٩٤٠ .

57 - من الكتابات التى تكمل النشاط المسرحى لكاسونا فى أمريكا اقتباساته الروائية :

58 - Rodrígues, Richart, op. cit. pp. 188 - 190.

59 - Miguel Bilbatúa, "El Teatro, avtíuilo de consumo, id., pp. 5-6.

60 - Alfonso Sastre, "Nivel Plítico, purez estética", id . pp. 37-38.

61 - En un artíulo titulado "Casona y la crítica actual", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, XX, 1966, N^{O}-57, pp. 115-146.

62 - Juan R. Castellano, "Mi última conversacío´n con Alejandro Casona", Revista de Estudios Hispánicos, I, 1967, pp. 183-193.

63 - José Luis Cano, "Charla con Aleycandro Casona", Insula, ne 191. p.5.

64 - Kessel Schwartz, "Reality in the works of alejandro Casona", Hispania, XI, 1957, pp. 57-61.

65 - Joaquín de Entrambasaguas, "El teatro de Alejandro Casona", Clavile´no, 1950, N^{o}-4, pp. 34-36.

66 - Entrevistacon M. Gómez - Santos en Pueblo, Madrid, 16 de agosto de 1962.

67 - Rodríguez Richart, op. cit. p. 97.

68 - Pedro Laín Entralgo, "la bondad y el mundo" Gaceta Literaria, Madrid, 16 de mayo de 1964. p. 44.

69 - F.C. Sáinz de Robles, Prólogo cit. p. 47.

70 - op. cit. p. 46.

71 - Pérez Minik, Teatro europeo Contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 61.

72 - José A. Balseiro y J. Riis owre, "Introduccio´n", cit. pp. 37-43.

73 - Charles H. leighton, "Alejandro Casona and the Significance of Dreams:, Hispania, XLV, 1962. pp. 697-703.

74 - Esperanza Gurza, op. cit. p. 97.

75 - Juan R. Castellano, ed. cit, p. XX.

76 - Juan R. Castellano, id. p. XXI.

77 - Rodríguez Chart, op. cit, p. 25.

78 - Rdríguez Chart., op. cit., p. 113.

79 - R. Chart, op. cit. p. 114.

80 - Charles H. leighton, art. cit. p. 700.

81 - Redríguez Chart, op. cit. p. 82.

82 - op. cit. p. 125.

83 - Juan R. Castellano, art. cit., pp. 185-186.

84 - Id. p. 192.

85 - El Caballero de las espuelas do oro, ed. by José A. Balseiro y Eliana Suárez-Rivero, Nueva york, Oxford University Press, 1968, P. 79.

86 - José Monleón, "Alejandro Casona freute a su teatro", Priner Acto, 1964, N°-149.

87 - Rafael Doménech, "Max Aub" Introduccio´n a la ed. de Morir por cerrar los ojos, Barcelona, Ayma, 1967, pp. 9-64.

88 - Obras en un acto, I, México - Univ - Nacional Autónoma, 1960 pp. 147-174.

89 - "El espa´nol Max Aub", cit. p. 108.

90 - Ricardo Doménech, op. cit. p. 32.

91 - Nota del autor en obras, II, ed. cit. p. 244.

93 - Nota preliminor a Teatro de circunstanciás, obras en un acto, I, ed. cit. pp. 147-148.

94 - انظر الاشارة الأخيرة فى نهاية الفصل .

95 - Ignacío Soldevila, "El espa´nol Max Aub, cit., pp. 104-105.

96 - Nota introductoria a Tres monólogos y un solo verdadero, México, Tezontle, 1956.

97 - Sau Juan, México, Tezontle, 1943. p. 10.

98 - op. cit, p. 46.

99 - فى المقدمة التى يصدر بها الكاتب والتى ذكرناها آنفا يذكر المؤلف أنه قد كتب العمل فى عام ١٩٣٩ بباريس .

100 - "El espa´nol Max Aub", cit. p. 116.

101 - op. cit., I, p. 10.

102 - J. L.Albory, Hora actual de la novela espa´nola, II, Madrid, Taurus, 1968, p. 81.

103 - op. cit. p. 52.

104 - وحتى لا نطيل فى أسماء المراجع سوف نذكر تباعا من النص المذكور ، وبين قوسين ، رقم المجلد والصفحة التى يوصفها الشاهد .

105 - las vueltas, México, Joaquin Mortíz, 1965.

106 - Alfonso Sastre, "Anatomía del relismo, ed. cit., pp. 47 - 55.

107 - El Cerco, México, Joaquín Martínez, 1968.

- Jose Monleón, El teatro de Max Aub, Madrid, Taurus, 1971.

108 - F. García Pavón, "Inventiva en el teatro de Jardiel Porceles, Cuatro Corazones con freno y marcha atrás", en El teatro de humor en Espa´na, Madrid, Edit., Nacional, 1966. p. 92.

109 - obras teatrales escogidus, Madrid, Aguilar, 1964, p. 644.

110 - En obra inédita de Enrique Jardiel Poncela, Barcelona, edit. AHR, 1967, pp. 400-402.

111 - OTE, ed. cit. p. 21.

112 - Adolfo Prego, art. cit. p. 56.

113 - OTE, p. 1150.

114 - OTE, pp. 30-32.

115 - García Pavón, loc. cit. pp. 90-91 y 94.

116 - Marquríe, art. cit. pp. 75-76.

117 - en Teatro espa´nol contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 255-256.

118 - Marquerie, veinte a´nos, cit. p. 73.

119 - Rafael Flores, op. cit. p. 222.

120 - كيف أنسى ، حتى يتسنى لى ذكر مثالين ، مشهد الألم حالة النزال بالطلقات وسط المقابر (أنخلينا ... ، الفصل الثاني ، المنظر الثالث) ؟

121 - Ver arto cit. loc. cit. p. 60.

122 - Miguel Hernández, Obras Coapaletas, Buenos Aires, losada, 1960, pp. 807-808.

123 - Juan Cano Ballesta, la poesía de Miguel Hernández, Madrid, Gredos, 1962.

124 - Guerrero Zamora, op. cit. p. 402.

125 - op. cit. p. 407.

126 - كل هذه الأعمال ، ما عدا القديسون Hos santos ، نشرت في

- Juan Marichal, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957.

127 - En Teatro europeo contemporáneo, cit. p. 509.

126 - Juan Marichal, ed. cit. p. 12. هذه كلمات جاءت على لسان ساليناس ذكرها :

129 - Pérez Minik, op. cit. p. 506.

130 - بدلالة قريبة جداً إلى التى نجدها فى المصطلحين (سرّ – ومشكلة) – فى فلسفة جابرييل مارثيل .

131 - Paul Ricoeur, Finitud y Culpabilidad, Madrid, 1969, p. 523. Taurus.

132 - Enrique Díez - Caneds, Artículos de Crítica teatral, ed. cit., IV, pp. 91-96 y 106-108.

133 - En la revista El Mono Azul, N°- 7-8, octubre 1936.

134 - Manuel Altologuire, en "Nuetro teastro", artículos en Hora de Espa´na, IX, Septiembre 1937, pp. 29-37.

135 - Ignacio Soldevila, art, cit. p. 275.

136 - El viaje del joven Tobías, Milagro representable en siete coloquios. Burgos, ediciones Jerarquía, 1938.

137 - تأتى الأعمال الثلاثة مجموعة فى كتاب :

- Viaje, duedo y perdicio´n, Bvenos Aires, edit., Atlántida, 1945.

مراجع الفصل الخامس

١ – بالطبع عن نص ماذا يقصد بتعبير المسرح الشعبي ، حيث إن كل مسرح هو ، بطبيعته وغايته كجنس أدبي ، مسرح شعبي .

2 - Teatro europeo Contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 436-437.

3 - En Cuadernos para el diálogo, Junio, 1966, p. 27.

٤ – يأتي هذا نتيجة علاقته بالمسرح الأوروبي في فترة الثلاثينيات .

5 - La coqueta y don Simón, en la "Carta Prólogo", p. 5 (Col. Teatro, N^{o}-284, Madrid, 1961.

6 - Veinte anos de teatro en Espa´na, ed. Cit. pp. 92-93.

7 - Teatro espa´nol Contemporáneo, ed. Cit. p. 282.

8 - Teatro espa´nol, 1959-60, Madrid, Aguilar, 1961, p. 7.

9 - El Cerco, Madrid, Escelicer, 1965, p. 11.

10 - Ignacio Soldevila, "Sobre el teatro espa´nol de los últimos veinticinco a´nos", Cuadernos Americanos, CXXVI, 1963, n-I, p. 279.

11 - Alfredo Marquerie, Veinte a´nos de teatro, Cit., p. 119.

12 - Rubina E. Henry y Enrigue Ruiz - Fornells, en "Introduccío´n" a su ed. de La muralla, Nueva York. Appleton - Century - Crofts, 1962, p. XII.

13 - Pérez Minik, Teatro europeo Contemporáneo, Cit. p. 439.

14 - Juan Guerrero Zamora, "El teatro de humor de Joaquín Calvo Sotelo", en El teatro de humor en Espa´na, op. Cit. pp. 125 - 132.

١٥ – يجب أن نضيف عملاً آخر حديثاً لم أتمكن من قراءته وهو El proceso del arzobispo Carranza أما بالنسبة لأعمال أخرى مثل : La herencia (١٩٥٧) الميراث والمال (١٩٦١) El Dinero ، فما لهما من أهمية تذكر .

16 - En Teatro espa´nol Contemporáneo, edic. 1961, p. 565.

17 - edi. de Sáinz de Robles eu su Teatro espa´nol, 1965-66, Madrid, Aguilar, 1967, p. 193.

18 - Teatro espa´nol, 1954 - 55, Madrid, Aguilar, 1956, p. 13.

19 - Teatro europeo Contemporáneo, p. 439.

20 - Teatro espa´nol Contemporáneo, p. 557.

21 - La venda en los ojos, Nueva York, Appleton - Century - Crofts, 1966, ed. by Marion p. Holt, Introductio´n, p. 4.

22 - Lionel Abel, Metatheatre - A new View of Dramatic Form, Nueva York, Hill and Wang, 5 imp. 1969, p. 105.

23 - A. Rodríguez de León, "El humor en el teatro de López Rubia", en El Teatro de humoren Espa´na, Cit., pp. 155-168.

24 - Teatro espa´nol Contemporáneo, p. 583.

25 - Isabel Maga´na Schevill eu la "Introduccío´n", a su ed. norteamericana de Juego de ni´nos, New Jersy, Prentice - Hall, 1965. pp. VIII - XXII.

مراجع الفصل السادس

1 - En la "Introduccio'n" a su ed. norteamericana de Miadorado Juan, Nueva York, Blaisdell Publishing Company, 1964.

٢ – بالنسبة لتاريخ افتتاح أعمال ميورا يمكن الاطلاع على :

- Teatro, de Miguel Mihura, Madrid, Taurus, 1965, Col. Primer Acto, pp. 9-29.

3 - En el Prólogo a Tres sombreros de copa, Madrid, Nacional, 1947.

4 - Historía del Teatro Contemporáneo, III, Barcelona, Juan Flors, 1962, pp. 171-172.

٥ – يشير مونليون إلى الكلمات الرهيبة الصادرة عن بيرناردا والتى ينهى بها جارثيا لوركا عمله «بيت بيرناردا ألبا» « صمتا ، قلت الزموا الصمت صمتا ! » .

6 - Martín Esslin, El teatro del absurdo, Barcelána, Seix Barral, 1966, pp. 105-108.

7 - En Ninette y un se'nor de Murcia :

فى هذا العمل نجد أن هناك تثبيت ، فى رأينا ، للقطعية من ميورا وبين عمله الأول .

8 - "El teatro serio de un humorista" Teatro, Taurus, p. 70.

9 - ¡ Viva lo imposible ! ..., Madrid, 1951.

١٠ – حول هذا العمل يمكن الاطلاع على التصريحات التى قالها ميورا فى :

Teatro, Taurus, pp. 26-29.

11 - En Tres Sombreros de Copa, ed. Cit. p. 297.

12 - Samuel A. Wofsy, "La calidad literaria del teatro de Miguel Mihura", Hispania, XLIII, 1960, p. 214.

13 - Torrente Ballester en Teatro, Taurus, p. 77.

14 - Nicolas González Ruiz, "El teatro de humor del siglo XX hosta Jardiel Poncela", en El teatro de humor en Espa'nßa, p. 40 y ss.

مراجع الفصل السابع

1 - En El teatro. Enciclopedia del arte escénico, edic. Guillerma Díaz - Plaja, Barcelona, Noguer, 1958, p. 76.

2 - Pérez Minik, Teatro europeo Contemporáneo, cit, p. 385.

3 ، 4 - Buero vallejo, "ha tragedia", id. p. 77.

5 - Félix G. ILarraz, "Antonio Buero vallejo : Pesimismo o esperanza ?" Revista de Estudios Hispánicos, I, 1967, p. 5-16.

6 - "ha tragedia", id. pp. 74-75.

7 - id. P. 71.

8 - Antonio Buero vallejo, "El teatro de Buero vallejo visto por Buero vallejo", Primer Acto, 1975, N^{o}-I, p. 6.

9 - ver "Nota del antor", en Col. Teatro, n-408.

10 - Marta Halsey, en Antonio Bueno vallejo, Nuena york, Twayne, 1973, pp. 128-136,

11 - Teatro espanol, 1949 - 50, Madrid, Aguilar, 1955.

12 - Alfredo Marquerfe, veinto anos de teatro en Espa´na, cit., p. 179.

13 - Téátre de l'impossible, Neuehátel, Editions de la Braconniere, 1963

14 - Introduccion a su ed. dos dramas de Buero vallejo, Nuena york, Appleton - Century - Crofts, 1967, p. 5.

15 - Historia del teatro contemporáneo, ed. cit., IV, pp. 79-80.

16 - "Sobro ed teatiro espanol el los últimos veinticinco anos", Cuodernos Americanos, CXXVI, 1963, p. 281.

17 - Isabel Maganá Schevill, loc. cit. p. 6.

18 - José Sánchez, "Introduccion" a su ed. de Historia de una escalera, Nueva york, charles Soibrer's Sons, 1955, p. XXIII.

19 - García Pavon, Teatro social en Espana, Madrid, Taurus, 1962, p. 139.

20 - "da tragedia" op. cit. p. 70.

21 - Jean Paul, op. cit. p. 158.

22 - ٢٢ – كلمات على الرمال los palabras en la arena ، عمل من فصل واحد ، تم تمثيله لمرة
وحدة فى مسرح الاسبانيول بمدريد ، فى دسمبر عام ١٩٤٩ .

23 - Martha T. Halsey . "Light and darkness as Symbols in Buero Vallijo", Hispania, L, 1967. pp. 63-68.

24 - op. cit. pp. 164-165

25 - op. cit. p. 84.

26 - Juan R., Castellano, "Introduccion", cit. p. XVI.

27 - Martha T. Halsey, "The Dremer.." cit. pp. 267-269.

28 - op. cit. p. 87.

29 - op. cit. p. 177.

30 - Torrente Ballaster, Teatro espa´nol conter poráneo, ed. 1957m p, 326.

31 - Martha T. Halsey, "Buero Vallejo and the Significance..." cit. p. 60.

32 - J.P. Borel, op. cit., p. 170.

33 - Martha T. Halsey, "The Dreamer", cit., p. 271. José Ramón Cortina op. cit, p. 57 .

34 - Torrente Ballester, op. cit, p. 330

35 - J.P. Borel, op. cit., p. 173.

36 - ليس لأننا نرى أن النقد الأدبى عبارة عن «قصر العدالة» ، وإنما لما يشتمل عليه من شهادة ووساطة .

37 - op. cit. p. 88.

38 - كل الشواهد مأخوذة من طبعة :

Albil, 1960, Col. Teatro, N^{O}-176.

39 - إن الدافع الدائم للفتاة المغتصبة وكراهية من يحبها نحو الابن ، الكراهية التى يشعر من خلالها
الرجل بالذنب ، يبدو أيضا فى المغامرة البنية وحالم من أجل الشعب .

40 - J. P. Borel, op. cit. pp. 180-181.

41 - Georges Guorvitch, Dialéctica y sociología, Madrid, Alianza Editorial, 1969, El libro de Bolsillo, n -- 252.

42 - lucien Goldman, Jean Racine Dramature, París L'Arche, 1956. p.18

43 - En, "El teatro de Buero Vallejo", Introduccíon a Teatro Selecto, de Buero vollijo, Modrid, Escelicev, 1966, p. 10.

44 - J. Rodríguez Puértolas, "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro espanol Contemporáneo : Buero, Sastre, Olmo" Hispanófila, XI, 1967, N°-31, p. 46.

45 - Las Meninas, Madrid, Alfil, 1961, col, Teatro, N°-285. ٤٥ – الشواهد مأخوذة من:

46 - Rodríguez Puértolas, art. cit. p. 47.

47 - Art. cit. p. 47.

48 - Art. cit. p. 48.

49 - op. cit. p. 83.

50 - El Concierto de San Ouidio, Barcelona, Ayma, 1963, col. v.2- Imagen, N°-I

51 - Buero Vallejo, "da tragedia", op. cit. p. 71.

52 - ٥٢ – لقد أوضح المؤلف هذه الأفكار في مناسبات عديدة وعلى سبيل المثال :

- "Problemas del teatro actual", Boletin de la Sociedad General de Autores de Espana, abril, mayo, junio 1970, pp. 31 - 36.

53 - op. cit. pp. 48 y ss.

54 - op. cit. p. 51.

55 - El Sueno de la razon, Madrid, Escolicer, col. Teatro, N°-655m o, 103.

56 - En su interesante artículo "Apropósito de El tragaluz", publicado en Cuadernos para el diálogo, 1967, N°-51.

57 - Artes Hispánicas, N°-2, otono 1967, Indiana University.

58 - José Angeles, "Buero vallejo, ola tragedia de raíz moral", Atenea, VI, 1969, pp. 141-151.

59 - Buero : de la repugnante ynecesaria violenaá a la repugnante e inútil Gow-eldad" Primer Acto, N°-167, obril 1974, p. 5.

60 - llegada de los dioses,Primer Acto, 1971, N°-138, p. 73.

61 - ٦١ – إجابة من قبل صاصترى على سؤال من ريكاردو دومنتيش يمكن الاطلاع على :

- Alfonso sastre, Teatro, Taurus, 1964, pp. 55-56.

62 - Alfonso sastre, Anatomía del realismo, pp. 153-166.

63 - obras Completas, I, Teatro, Madrid, Aguilar, 1967.

٦٤ – من أجل الاطلاع على تاريخ كتابة وافتتاح الأعمال المختلفة لألفونسو صاصترى يمكن الاطلاع على : - 64

_ Alfonso Sastre, "Introduccion a cada obra" en obras Completas, I, 1.

65 - Ricardo Deménech, "Tres obras de un autor revolucionario". T.T., pp. 37-40.

66 - Cyrus C. de Coster, "Alfonso Sastre", Tulane Drama Review, V, 1960, N^{O}- p. 123.

67 - Domingo Pérez Minik, Teatro europeo contemporáneo, cit. pp. 399-406.

٦٨ – الأمر الذى من أجله يطرح علينا العجوز من جديد مشكلة من كان الأسبق فى الوجود ، - 68
الدجاجة أم البيضة .

69 - Juan Villagas, art. cit. p. 256.

70 - Kessel Schwartz, "Tragedy and the criticism of Alfonso Sastre" Symposium, XXI, 1967, pp. 338-346.

71 - Anatomía del realismo, cit. pp. 41-46.

72 - Anatomía del realismo, pp. 150-152.

73 - Alfonso sastre "sobre la triple raíz de un teatro contemporáneo", en Anatomía del readismo, pp. 209-227.

74 - Rodríguez Puértolas, art, cit. p. 51.

75 - Oficio de Tinieblas :

– بالرغم من أن هذا العمل قد خرج من عباءة المسرح الثورى والواقعية ، إلا أنه يبدو لنا أنه عمل بسيط أفرزه قلم صاصترى ، فلا يضيف أى شئ إلى فنه الدرامى .

٧٦ – فى المقدمة التى يصدر بها لعمله "Oficio en "tinieblas" يتحدث صاصترى عن - 76
اللغة الكواريسمية» التى يستخدمها فى أعماله الدرامية .

77 - Edicione, Gijalbo, 1970, pp. 99-114.

78 - Anje C. van der Naald Alfonso Sastre. Dramaturgo de la revolución, Anaya, la Américas, 1973, pp. 94-109.

٧٩ – يذكر صاصترى ، فى «المقدمة التى يصدر بها لمسرحه المعروف بعنوان «المسرح قبل الأخير ، - 79
عملين غير منشورين هما : الشرائط المغناطيسية Las cintas magnéticas وأسكاتاسونا Askatasuna .
وقد نشر العمل الأخير إلى جانب تدريبات مرعبة ، والغراب فى كتاب بعنوان :

El escenario diabólico, Barcelona, 1973.

مراجع الفصل الثامن

1 - Cuadernos Pava el diálogo, Junio 1966.

2 - ver nota I del capstulo 5.

3 - Marquenfe, Alfonso Peso y su teatro, Madrid, Escelicer, 1960, pp. 16-32y 86-115.

4 - José Monleón, "Alfonso Paso y su tragicomedia", en El teatro de hunor en Espa´na, ed. cit. pp. 247-268.

5 - ver "Autocríticas" :

انظر النقد الذاتى الذى يأتى على لسان الكاتب عن أعماله :

ربطة العنق la corbata (١٩٦٣) ، الأسماك السمان los pecos gordos (١٩٦٥) ، ليلة الأحد víspera de dominges ، هذا القسيس المرح ، الغريب (الثلاثة فى عام ١٩٦٦) ، إلخ .

6 - Monleón, arti, cit. pp. 266.

7 - أنظر : usted puede ver un asesino (1958), Madrid, Alfil, 1961, col. Teatro, N^O- 301, p.6.

٨ – يمكن الاطلاع على النص الكامل لـماكيرى فى :

Eva sin Manzana, Madrid, Alfil, 1954, Col. Teatro N^O- 103, pp. 7-8.

9 - En "Alfonso Paso y su tragicanedia", loc. cit., p. 260.

10 - Laín Entralgo, Entre nosotros, Madrid, Alianza Editorial, 1967, col. El libro de Bolsillo, n - 53.

11 - Entre nosotros, ed. cit. p. 9.

12 - Pérez Minik, Teatro Euzopeo Contempo ráneo, ed. cit. pp. 468-473.

13 - Arrabal, Teatro, Madrid, Tasus, 1965. p. 9.

١٤ – معظم أعمال الكاتب ظهرت فى مجموعات «بريمير أكتو» ، «تياترو» ، «تاوروس» . وفى دار نشر "Cateolra" طبع مجلدان يحتويان على خمسة أعمال وموجز نقدى أيضا .

15- Arrabal, Teatro, p. 39.

16 - حول الفارق بين أرّابال وبكيت يمكن الاطلاع على :

- Armando Carlos Isasi Angulo, Diálogos del teatro espa´nol de la postguerra, Madrid, Editorial Ayuso, 1974, p.221).

17 - Arrabal, Teatro, p. 40.

18 - Ibid, p. 11.

19 - Alian Schifres, Entretiens avec Arrabal, Paris, Editions Pierre, Belfond, 1969, p. 162.

20 - Tierra cautiva, México, universidad Veracruzana, 1962,.. Revista de la uniuersidad Veracruzana, Abril-Junio, 1966, N^{o}-38, PP. 265-327.

21 - México, ediciones de Andrea, 1962, col. los Papeles de son Armadans, N^{o}-202, pp. 59-95.

٢٢ – هكذا يعرفها Denetrio Aguilera ، فى تقديمه للطبعة المذكورة .

مراجع الفصل التاسع

1 - En Carlos Mu'niz, El tintero, Un solo de saxofón, las viejas difíciles, Madrid, Taurus, 1963, p. 53.

٢ - يصل بلاغ المنع دائما من جانب لجنة المراقبة والتصاريح الفرع الخاص بالمسارح ، إدارة الثقافة الشعبية والعروض، التابعة لوزارة الإعلام والسياحة ، ويكون موقعا من المدير العام للثقافة الشعبية والعروض . انظر النقد الذاتى الذى يأتى على لسان الكاتب عن أعماله :

3 - "Aproximacion socioeconómica al teatro", Actualidad espa'nola, 18 de sptienbre de 1971, pp. 8-13.

٤ - بالنسبة للرقابة على الأعمال المسرحية ، من المهم الاطلاع على :

- Patricia O' Connor : "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre", Educational Theatre Journal, XVIII, N°- 4, 1966.

5 - Primer Acto, N°- 144, mayo 1972, pp. 33-36.

6 - En el semanario Mundo, de Barcelona, N°-1661, 4 de marzo de 1972, p. 19.

7 - Théâtre réel, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 46-47.

8 - José M. Rodríguez. Conentarios importontes sobre el Teatro espa'nol, Barcelona, ediciones Península, 1972, pp. 149-151.

مراجع الفصل العاشر

1 - José Monleo´n, "Del teatro de cámara al teatro independiente" Primer Acto, nums. 123 - 124, aqosto - septiembre 1970, pp. 8-14.

٢ - نرى بأن دراسة مثل كل هذه المجموعات يمكن أن تأتى فقط من داخل إسبانيا لا من خارجها . وهذا هو الحد النهائى للدراسة التى نقوم بها .

٣ - إن المعلومات التى سوف نقدمها للقارئ تباعا إنما تأتى من مصادر متعددة سوف نقدمها متتالية على مدى الصفحات القادمة .

4 - le théátre, et aprés, Pavrís, Casterman (Poche, 1971, pp. 117 y ss).

5 - José Monleón (Primer Acto, 120, mayo 1970, pp. 56-65.

6 - Bernard Dort, Théátre réel, pp. 243-254.

7 - En Primer Acto, núms. 88 y 104.

٨ - كان دور هذه المؤسسات هاما وعظيما كأرضية مقدمة للقيام بعمليات العرض المسرحى لأعمال المسرح المستقل .

9 - En Primer Acto, 125, octubre 1970, pp. 36-40.

10 - En Primer acto, nums. 130, 131, 132.

11 - En su discurso de ingreso a la Academia "Garcia lorca onte el esperpento", en Tres maestros espa´noles (Valle - Inclan, Velózquez, lorca), Madrid, Alianza Editorial, 1973, El libro de Bolsillo, N°- 442, pp. 95-164.

12 - En Primer acto. 142, marzo 1972.

13 - En P. A. cit. pp.22 - 23

١٤ - يمكن الاطلاع على مراجع أكثر بالنسبة لهذا الجانب فى :

- Primer acto, 51 y 60 y en el número 276 de la Estafeta Literaria.

15 - Ver Primer acto, núm . 119, abril 1970, pp. 36-37.

16 - ver el trabajo de Monleón, quien una vez más nos ha servido de "Cicerone", en Primer acto, 120, pp. 56-65.

مراجع الفصل الحادى عشر

1 - J . M. Rodríguez Méndez, La taberna ylas tinajas, los inocentes de la Moncoloa, Madrid, Taurns, 1968, col. Primer Acto (hoy el Mirlo Blanco) p. 99.

2 - En Primer Acto, N^{O} - 107, N^{O} - 2 - 1976.

3 - Herbert Marcuse, El hombre unidimensional, México, Joaquin Mortiz, 4^{O} - edición, 1969, p. 31.

4 - Lauro Olmo, La pechuga de la sardina, Madrid, Escelicer, 1963, p. 82, col. Teatro.

5 - En Novela espa´nola de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Espa˜nola, 1970, pp. 231 - y 595.

6 - بالنسبة لهذه الأعمال يمكن الاطلاع على :

- José Monleón, en ed. cit., Tarus, pp. 46-53.

7 - La Camisa, Madrid, Alfil, 1967, p. 10, Col. Teatro.

8 - Francisco Candel, los otros catalanes, Barcelona, edic. Península, 3^{O} - ed., 1967.

9 - F. García Pavón, Teatro Social en Espa´na, Madrid, Taurus, 1962, pp 183- 184.

10 - J. Rodríguez Puértolas, "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro espa´nol Contemporáreo: Buero, Sastre, Olmo, Hispanófila, XI, 1967, N^{O}- I, pp. 54-55.

11 - وكمثال على هذا الذى نطلق عليه الواقعية الجريئة العنوانية تأتى هذه الكلمات الواردة فى النص الثانى فى بداية العمل «تحك ردفها» «وبعد قليل يسمع صوت ماء البول يتساقط» ، وغيرها الكثير (كل هذه الأمور ترد فى ص ١٣) .

12 - Fiancisco Alvaro, El espectador y la crítica. Teatro en Espa´na en 1966, Valladolid, 1967, p. 63.

13 - هذا التفسير يمكن أن يجد محملاً فى النص الثانى التالى للمؤلف : «دون بيكتور يصعد إلى قاعدة العمود . هذه اللحظة هى التى يكتسب فيها كل ماله من مكانة رمزية . بمجهود مضن يقوم برفع الشنطة البلاستيكية الكبيرة مرتين أو ثلاث مرات» (ص ٥٧) .

14 - Teatro espa´nol, 1968 - 1969, Madrid, Aguilar, 1970, p. 3.

15 - بالنسبة للجحر La madriguera ، الحاصلة على جائزة أثينتو ، تم افتتاحها من قبل المسرح الوطنى المغلق عام ١٩٦٠ ، وفى نفس العام قام مسرح ديبو بافتتاح رجل ينام un hombre duerme ، الحاصلة على جائزة «بابى انكلان» . وفى عام ١٩٦٢ ، تم افتتاح الثرثار El Charlatán على مسرح جويا . الأعمال الثلاثة نشرت فى مجموعة «مسرح» Teatro .

16 - En José Martin Recuerda, El teatrito de Don Ramón..., Madrid, Taurus, 1969, p. 12.

17 - El payaso y los قام مارتين ريكويردا بافتتاح السهل la llanura (١٩٥٤) والمهرج وشعوب الجنوب pueblos del sur (١٩٥٦) ، بالإضافة إلى أعمال أخرى عديدة .

18 - Ver Recuerda Taurus, pp. 11-12.

19 - J. A. González Casanova, en Recuerda, Taurus, pp. 74-84.

20 - حول بداية المشوار الدرامي للكاتب ونشر أعماله وما يتعلق بذلك من تواريخ ، يمكن الاطلاع على :

- Rodríguez Méndez, Taurus, pp. 11-14.

21 - Rodríguez Méndez, Taurus, pp. 37-38

22 - يمكن للقارئ أن يعثر على معلومات موسعة عن جالا Gala في الطبعة التي أخرجت لثلاثة من أعماله في:

- Taurus, 1970, col. el Mirlo Blanco. y en Primer acto, N^{O} - 150.

23 - En "Matilla y sus monstruos janiliares" (Primer Acto, núms. 123-124, agosto - septiembre de 1970, p. 65.

24 - La náquina de pedir, México, siglo XXI, 1970. También su teatro sobre teatro, Madrid, Cátedra, 1975, y su interesante introducción. .

25 - تظهر المعلومات الخاصة عن الأعمال وتواريخها وطبعاتها في مجموعات ، مسرح «إيسيليثر» .

26 - Anatomia del realismo, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 18.

27 - ver su trabajo, "García Pintado Y las dificultades de la jarsa" (Primer acto, N^{O}-123-124., PP. 84 - 87 .

28 - Citado por José Monleón en "Notas a un autor y un estreno" (Primer acto, N^{O}-121, Junio 1970, p. 15.

29 - Los mu´necos الأعمال : الجواد داخل السور El coballo dentro de la muralla (١٩٦٢) . الدُمى الأقفاص Los Jaulas (١٩٦٩) المتفرجون Los mirones (١٩٧١) .

30 - بالنسبة لأعمال الكاتب وتواريخ نشرها يمكن الاطلاع على :

- Michael Benedikt y George E. Wellwarth, Modern Spanish Theatre, Nueva york, E.P. Dutton and Co., 1968.

31 - Pierre Francastel, Etudes de sociologie de l'art. París, Denoel Gonthier, 1970, p. 17.

32 - تظهر هذه الأعمال ، في معظمها ، مطبوعة في "Catedra" « بريمير أكتو » .

33 - Mikhail Bakh l'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, París, Gallimard, 1970.

34 - للقارئ المهتم بمسرح روميرو إستيّو يمكن أن يطلع على :

- Julio Manegat, "Una Liturgia de la deseperació'n", El Noticiero Uniuersal, 13-X-72.

35 - يمكن الاطلاع على الترجمة الاسبانية عن الفرنسية ل :

"Virtudes plásticos del teatro de valle - Inclán", en el Teatro Moderno, Hombres y tendencias, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 231-248.

36 - حول نييبا Nieva يمكن الاطلاع على :

- Angélica Becket, "Sorpresa en el teatro espa'nol : un nuevo autor "antiguo". en Cuademos Hispanoamericanos, 1971, núms. 253-254. y "un teatro de sorpresa", Primer Acto, 1971, N^{o}-132, pp. 62-64.

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومي
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
٩٨ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ - قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : أشرف علي دعدور
١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاجنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وألان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامپوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

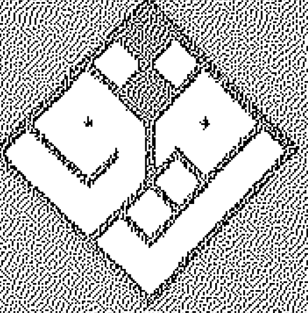
١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فرديناند دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صموئيل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	چوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك چوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٣٧٨ / ٢٠٠١



HISTORIA DEL TEATRO ESPANOL

SIGLO XX

FRANCISCO RUIZ RAMON

يوجد داخل صرح المسرح الإسبانى قضايا عديدة أخذت طريقها للفناء الأبدى، قضايا عديدة لم تكن حية حقا، وغيرها الكثير، الذى ما إن دام على قيد الحياة، حتى بات متحجرا ساعة تأريخه، وبالأخذ فى الاعتبار دوما لمثل هذه الأحداث.

لقد أصبح من الضرورى تقليل قائمة المؤلفين والعناوين باتباع معيار صارم للاختيار يقوم على أساس المستوى الدرامى لما تمت دراسته من فترات، ومما لا شك فيه أن هذا المستوى الدرامى كان متباينا تماما فى القرن السادس عشر، والسابع عشر، أو التاسع عشر، وبما أن القرن السادس عشر يتميز بكونه- فيما يتعلق بالمسرح - فترة جس النبض والبحث، فقد رأى المؤلف أنه من المستحسن وصف كل الطرق المفتوحة من قبل كتّاب الدراما ؛ مما عمل على توسعة الفصل بصورة فاقت ما يوهب لمثله عادة، وعلى النقيض من ذلك ؛ فإن المؤلف آثر
على تناول الكُتّاب الكبار، منحيا جانبا كل قائمة
بصغار الكتاب، وبأعمالهم التى تمثل نظاما مو
تنويعات الفن الدرامى الذى أبدعه كتّاب الصف
وفيما يتعلق بالإنجاز المصيب لهؤلاء الكتاب الص
يأتى دائما فى صورة جزئية، كما يبلغ فى صعو
الأعمال الكبرى القادرة على البقاء ، فى انعزال
لها من قيم درامية خاصة، وما نكاد نفعل شيئا آ
أن نذكر أسماء هم وبعضا من أعمالهم

...سف شاكر